اعلامیہ

اردو رائٹرس گلڈ ایک علمی و ادبی اور ثقافتی ادارہ ہے۔
جس کا مقصد نہ تو تجارت ہے اور نہ سیاسی بل کہ قومی یک جہتی، اشتراک وعمل اور حسن و اخلاق کی روشنی پھیلانا ہے۔

سکریٹری
اردو رائٹرس گلڈ۔ الہ آباد

افسانہ: حقیقت سے علامت تک

ڈاکٹر سلیم اختر

اردو رائٹرس گلڈ۔ الہ آباد۔۳

اشاعت: اول ۱۹۸۰ تعداد: ۱۰۰۰ قیمت: ۱۶ روپیہ
کتابت: سلیم اللہ نیر الہ آبادی مطبع: تاج آفسٹ پریس الہ آباد
آرٹ: وقار اللہ صدیقی بائنڈنگ: ایچ۔یو۔اینڈ سنس
ناشر: اردو رائٹرس گلڈ۔ الہ آباد

دنیا کے سب سے پہلے افسانہ نگار

خدا کے نام

ترتیب

تلاش رہی ہے، اچھی کہانی کہنے والے اور بھی کم ہیں جبکہ اچھی کہانی کو اچھی طریقے سے بیان کرنے والے تو انگلیوں پر گنے جاسکتے ہیں۔ ایسا کیوں ہے؟ اس کا جواب دینا تو مشکل ہے لیکن بات یہیں پر آکر ختم ہوتی ہے کہ کہانی کو موثر بنانا کہانی کار کا سب سے بڑا مسئلہ بھی ہے اور سب سے بڑا چیلنج بھی، اسی لئے اس مجموعہ میں انفرادی افسانہ نگاروں کے مطالعات کے مقابلہ میں تکنیک اور اس سے وابستہ مسائل و مباحث پر زیادہ مقالات ملیں گے کہ افسانہ کی ترقی کا اس کے فن کی ترقی سے جداگانہ مطالعہ کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔

موجودہ تنقیدی گرم بازاری میں افسانہ نگاروں اور افسانے کے فن پر باضابطہ تصانیف بہت کم ہیں۔ یہ کتاب اسی توقع سے پیش کی جارہی ہے کہ شاید یہ مضامین مزید تنقیدی تحریروں کے لئے محرک ثابت ہوسکیں۔ ●

"افسانہ: حقیقت سے علامت تک" کا یہ دوسرا اڈیشن اب مکرمی ساحل احمد کے توسط سے اردو رائٹرس گلڈ۔ الٰہ آباد کی جانب سے شائع کیا جارہا ہے۔ جس کے لیے میں ساحل صاحب کا ممنون ہوں۔

اس اشاعت کے موقعہ پر مجھے اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے کچھ نہیں کہنا کہ سب کچھ پیش لفظ (۱) میں کہا جا چکا ہے۔ البتہ اظہارِ مسرت واجب ہے کہ اب یہ کتاب بھارتی قارئین کے وسیع حلقے تک رسائی حاصل کرے گی۔ بعض مقالات میں بھارتی افسانہ نگاروں کا تذکرہ کیا گیا ہے اور ایک مقالہ صرف راجندر سنگھ بیدی کے "متھن" کے لیے مخصوص ہے۔ مجھے توقع ہے کہ ان کا خصوصی دلچسپی سے مطالعہ کیا جائے گا۔

پاکستان میں اس کتاب نے افسانے کے ضمن میں بعض بحثوں کو چھیڑا۔ اب یہ دیکھنا ہے کہ بھارت میں اس سے کیا سلوک کیا جاتا ہے۔

لاہور: ۱۸ مارچ ۱۹۸۰

ڈاکٹر سلیم اختر

پیش لفظ

"باغ و بہار" سے لے کر راجندر سنگھ بیدی کے افسانہ "متھن" تک — یہ اس مجموعہ کے پہلے اور آخری مضمون کے عنوانات ہی نہیں بلکہ داستان سے مختصر افسانہ کے سانچے میں سما جانے تک اردو نثر نے گزشتہ پونے دو سو سال میں جو جو کروٹیں بدلیں ان کی کہانی بھی ہے۔ داستان، ناول، ناولٹ، طویل مختصر افسانہ، مختصر افسانہ اور مختصر مختصر افسانہ —— بظاہر یہ کہانی کہنے کے فن کے مختلف طریقے نظر آتے ہیں۔ لیکن ژرف نگاہی سے دیکھنے پر سب کے پس پردہ، ایک ہی جذبہ محرک نظر آتا ہے:

—— کہانی کیسے موثر ہو؟ یہ وہی جذبہ ہے جس نے الاؤ کے گرد رات گئے تک سامعین کے حلقے میں داستان گو کو جادو بیان بنائے رکھا۔ یہ جذبہ جبلت کی مانند سب میں ہے فرق صرف اظہار کے لئے اپنائے گئے طریقوں کا ہے۔ رات دیر سے گھر آنے پر بیوی کا غصہ ٹھنڈا کرنے کے لئے کہانی گڑھی جائے یا پوتوں پوتوں کو کہانی سنا کر سلایا جائے —— بنیادی جذبہ ایک ہی ہے۔ پہلے 'ایک تھا بادشاہ'، کہہ کر شروع کرتے تھے۔ اب 'ایک ہے انسان'، کہتے ہیں، کبھی شہزادے شہزادی کی کہانی دلچسپ لگتی تھی۔ اب مرد عورت کی۔ پہلے ہیرو شمشیر بکف خارجی دنیا کے طلسمات فتح کرتا تھا اب ہیرو اپنی ذات کے حجرۂ ہفت بلا میں مقید ہے۔

کہانی کہنے والے کے پاس بات کہنے کا جادو ہے۔ یہی وہ اسم اعظم ہے جس کے ذریعہ وہ تکنیک کا جن مسخر کرتا ہے۔ یہ اسم اعظم ہر ایک کو نہیں ملتا، نہ گھر دیر سے آنے والے شوہر کو، نہ سبق یاد کرنے والے نالائق طالب علم کو، نہ نانی اماں کو اور نہ چھوٹی محبوبہ کو! اسی لئے تو کہانی سننے والوں کے مقابلہ میں کہانی کہنے والوں کی ہمیشہ

باغ و بہار: تحقیق و تنقید

یہ عجیب اتفاق ہے کہ سرکاری مقاصد کی بجاآوری کے لئے قائم کیا جانے والا فورٹ ولیم کالج اردو نثر میں سلاست اور سادہ اسلوب کی تحریک کے لئے روشنی کے مینار کی حیثیت اختیار کر گیا اور ترجمہ شدہ نصابی کتاب "باغ و بہار" اس کا نقطۂ آغاز قرار پائی۔ پروفیسر ڈنکن[1] فاربس ایل ایل۔ ڈی نے باغ و بہار کو مرتب کرکے ۱۸۴۶ء میں لندن سے طبع کردیا تھا اس کے پیش لفظ میں انھوں نے یہ بھی لکھا:

"کئی سال پہلے آنریبل کورٹ آف ڈائریکٹرز نے یہ محسوس کرتے ہوئے کہ

[1] PROF. DUNCAN FORBES, LLD: کنگز کالج۔ لندن میں لسانِ شرقیہ کے پروفیسر ہونے کے علاوہ رائل ایشیاٹک سوسائٹی گریٹ برٹن اور آئرلینڈ کے رکن بھی تھے۔ بہت سی کتابوں کے مصنف اور مرتب تھے۔ ۱۸۴۶ء میں باغ و بہار کی لندن سے طباعت ان کا اہم کارنامہ ہے۔

عوام کی زبان سے عدم واقفیت کی بنا پر مختلف ملازمین کو ہندوستان میں اپنے فرائض کی تکمیل میں کتنی دقت پیش آتی ہوگی۔ مقامی حکومت کو یہ قطعی ہدایات جاری کردیں جن کے بموجب تمام ملٹری اور میڈیکل جونیر آفیسرز کے لئے ہندوستانی[1] میں امتحان پاس کرنا لازمی قرار پایا۔ اس ضمن میں حالیہ جنرل آرڈر درج ذیل ہے...

فورٹ ولیم: ۳۱ رمئی ۱۸۴۴ء

جنرل آرڈر مجریہ ۹ رجنوری ۱۸۳۷ء کی رو سے ملٹری آفیسرز کے ہندوستانی میں امتحان کے لئے جو نصاب منظور کیا گیا تھا۔ وہی اب افواج کی اطلاع کے لئے دوبارہ مشتہر کیا جارہا ہے۔

امیدواروں کے نصاب میں "باغ و بہار" اور "بے تال پچیسی" کا ترجمہ اور کتاب خوانی ہے اول الذکر فارسی اور موخر الذکر دیوناگری رسم الخط میں ہے علاوہ ازیں صاف اور خوش خط فارسی اور دیوناگری رسم الخط میں سادے اور بیانیہ انداز میں انگریزی سے ہندوستانی میں درست اور قابلِ فہم ترجمہ بھی کرنا ہوگا"

جیسا کہ اس اقتباس سے عیاں ہے ایسٹ انڈیا کمپنی نے یہ کالج اس لئے قائم کیا تھا کہ جب کمپنی کے انگریز ملازمین ہندوستان آئیں تو مقامی آبادی کے ساتھ میل ملاپ اور کام کاج کے لئے انھیں "ہندوستانی" سکھائی جاسکے۔

[1] اس وقت اُردو کا یہی نام تھا۔

سرکاری ضروریات سے قطع نظر کسی طرح کا بھی ادبی مقصد پیش نگاہ نہ تھا۔ کمپنی کے ارباب اختیار کافی عرصہ سے یہ محسوس کر رہے تھے کہ اردو سے عدم واقفیت کی بنا پر انگریز اہل کاروں اور عہدہ داروں کو اپنے فرائض کی تکمیل میں خاصی دقتوں کا سامنا کرنا پڑتا تھا۔ چنانچہ اس ضرورت کو مدنظر رکھتے ہوئے وارن ہیسٹنگز کے زمانہ میں کلکتہ میں "دیسی کالج" کے نام سے ایک درس گاہ قائم کی گئی جس میں زیادہ تر فارسی کی تعلیم دی جاتی تھی۔ اس میں انگریزوں کے ساتھ ساتھ مقامی باشندے بھی تعلیم حاصل کر سکتے تھے۔ لیکن اردو کی دقت بدستور تھی۔ اس لئے ملازمین پہلے اپنے طور سے اردو میں استعداد بہم پہنچاتے پھر یہاں فارسی کے لئے آتے۔ واضح رہے کہ کمپنی اردو اور فارسی سیکھنے والوں کو سپیشل الاؤنس بھی دیتی تھی۔ بعد ازاں (جنوری ۱۷۹۹ء) اسی مقصد کے تحت گل کرسٹ نے سرکاری سرپرستی سے ORIENTAL SEMINARY کے نام سے ایک درس گاہ قائم کی۔

۱۷۹۸ء میں جب لارڈ ویلزلی کا تقرر بحیثیت گورنر جنرل ہوا تو اس زبان کی رکاوٹ کو شدت سے محسوس کرتے ہوئے کمپنی کو اردو تعلیم کے لئے درس گاہ کی ضرورت پر ایک طویل یادداشت لکھی اور سرخ فیتہ اور ارباب بست وکشاد کی مخالفت سے بچنے کے لئے "ٹیپو سلطان کی شکست وشہادت کے ۱۴ مہینے بعد ۱۰ جولائی ۱۸۰۰ء مطابق ۴ ساون ۱۸۵۷ سمبت اور ۱۷ صفر ۱۲۱۵ ہجری، کو گورنر جنرل مارکوئس آف ویلزلی نے فورٹ ولیم[1] کالج کی باضابطہ داغ بیل ڈالی۔ یہی

۱؎ "BENGAL MEDICAL ESTABLISHMENT."

تاریخ یعنی ۱۰ جولائی کو گورنر جنرل کی کونسل نے کالج کے آئین وضوابط کا مسودہ منظور کر کے کالج کے وجود کو قانونی شکل دی۔ اس دستاویز کی پیشانی کی عبارت سے ہماری معلومات میں یہ اہم اضافہ ہوتا ہے کہ

"ہز لارڈشپ (ویلزلی) کے حکم خاص سے اس (دستاویز) پر ۴ مئی ۱۸۰۰ء کی تاریخ ڈالی گئی۔ جو میسور کے دارالسلطنت برطانوی افواج کی شاندار اور فیصلہ کن فتح کی پہلی سالگرہ کی تاریخ تھی۔"

کالج میں مشرقی زبانوں اور دیگر علوم کی تحصیل کا خاطر خواہ انتظام کیا گیا ہر شعبہ کا سربراہ انگریز پروفیسر ہوتا تھا اور ملکی اساتذہ کو منشی یا پنڈت کا "عہدہ" دیا ان سے درس وتدریس کے ساتھ ساتھ ترجمہ کا کام بھی لیا جاتا تھا۔

عام خیال کے برعکس پہلا پرنسپل گل کرسٹ نہیں بلکہ ایک پادری ڈیوڈ براؤن تھا۔ گل کرسٹ صرف اردو کا پروفیسر تھا۔ وطن ایڈنبرا تھا۔ اور ۱۷۸۲ء میں وہ قسمت آزمائی کے لئے بمبئی پہنچا جہاں اسسٹنٹ سرجن کی حیثیت سے اس کا تقرر عمل میں لایا گیا۔ ہندوستان آتے ہی اُسے اُردو سے دلچسپی ہوگئی اس کے بقول اس نے کلیاتِ سودا سے سب کچھ سیکھا تھا بعد ازاں طویل رخصت لے کر غازی پور میں کئی سال کے قیام اور دلی، لکھنؤ اور بنارس وغیرہ کی سیر کے بعد اس نے اردو پر عبور ہی نہ حاصل کیا بلکہ اس نے کل ۱۶ کتابیں بھی لکھیں جن میں سے ہندوستانی انگریزی لغت، ہندوستانی علم اللسان، اردو کی صرف ونحو اور مشرقی زبان دان وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

۹ جنوری ۱۸۴۱ء میں ۸۸ برس کی عمر میں پیرس میں انتقال ہوا۔

گورنر جنرل ویلزلی کی مانند گل کرسٹ بھی یہی سمجھتا تھا کہ ہندوستان پر انگریزی اقتدار اگر مسلط رہنا ہے تو اس کے لئے اردو کو آگے بڑھانا ہوگا۔ اور اس کے لئے فورٹ ولیم کالج کا قیام اور برقراری لازم ہے[۱] جب ۱۸۳۲ء میں فارسی کی جگہ اردو سرکاری زبان قرار پائی تو کمپنی کے سامنے گل کرسٹ کی مساعی بھی تھی۔[۲]

کالج کے قیام کے بعد نصاب کا مسئلہ تھا۔ ان کے سامنے دو صورتیں تھیں۔ یا تو نئی نصابی کتب مرتب کروائی جاتیں یا پھر موجودہ کتب سے کام چلایا جاتا۔ لیکن ان کے لئے یہ دونوں صورتیں ہی ناقابلِ قبول تھیں۔ اُردو نثر میں ابھی اتنی جان نہ تھی کہ غیر ملکیوں کے لئے اس میں کتابیں لکھی جاتیں اور جو ادبی نمونے موجود تھے وہ سبھی شاعرانہ اندازِ بیاں کے باعث ادبی چٹخارے کے لئے تو ٹھیک تھے مگر تدریسی مقاصد کے لئے ناکافی تھے۔ اس ضمن میں گل کرسٹ کا بیان قابلِ غور ہے:

"ڈیسیوں میں ہندوستانی ادب کی تنگ دامانی سے صاحبانِ کالج کونسل چونکہ باخبر ہیں اس لئے یقین ہے کہ میری اس خصوصی ذمہ داری کو وہ ضرور

---

[۱] محمد عتیق صدیقی: گل کرسٹ اور اس کا عہد۔ ص: ۱۳۷

[۲] جب کورٹ آف ڈائریکٹرز کالج ختم کرنے کے درپے تھے تو لارڈ ویلزلی نے ایک خط میں لکھا۔
"اس معاملہ میں کورٹ کے حکم کی اگر تعمیل کی جاتی تو اس وقت جو فتنے برپا ہوتے وہ میں بیان نہیں کر سکتا کالج کو قائم رہنا ہوگا ورنہ سلطنت ختم ہو جائے گی۔" ایضاً ص: ۱۴۲

محسوس کریں گے جو ایک انتہائی مفید زبان کے پروفیسر کی حیثیت سے مجھ پر عائد ہوتی ہے کہ ہر طرح کی صحیح ادبی کتابیں میں خود تیار کروں ہندوستانی (ادب) ابھی طفولیت کے دور سے گزر رہا ہے۔"[۳]

ایک اور موقع پر اس نے یوں لکھا:

"ابھی ہندوستانی نثر میں ایک بھی ایسی کتاب نہیں جو قدر و قیمت یا صحت کے اعتبار سے اس قابل ہو کہ میں اپنے شاگردوں کو پڑھنے کے لئے دے سکوں۔ کسی ایسی جگہ سے شہد نکالنا میرے بس کی بات نہیں جہاں مکھیوں کا چھتہ ہی نہ ہو اور یہ بات مجھے اور کونسل دونوں کو خوب معلوم ہے کہ ہندوستانی شاعری سے صرف وہی طلبہ مستفید ہو سکتے ہیں جن کو زبان پر کلی عبور حاصل ہو۔ ایک دو سال بعد جب وہ استعداد پیدا ہو جائے گی جس کی مجھے توقع ہے تو ہندوستانی شاعروں کی طرف بھی ہم توجہ کریں گے لیکن فی الحال ان کا خیال کرنا انتہائی بے معنی بات ہوگی۔"[۴]

اس مشکل کا حل "ہر طرح کی صحیح ادبی کتابیں" خود تیار کرانے کی صورت میں سوچا گیا اور یوں سلیس اور سادہ نثر میں قصوں کے تراجم کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ اس مقصد کے پیشِ نظر ہندوستان بھر سے اہلِ علم اور اہلِ قلم کلکتہ میں جمع کر لئے گئے جن سے عربی فارسی اور سنسکرت کے تراجم کرائے گئے۔

---

[۳] ایضاً ص: ۱۴۸ [۴] ایضاً ص: ۱۵۰

اردو ٹائپ کا پریس بھی کالج کی بنا پر قائم ہوا۔

کالج سے منسلک حضرات میں یہ نام نسبتاً زیادہ نمایاں ہیں۔ میر امن (باغ و بہار) سید حیدر بخش حیدری (طوطا کہانی) میر شیر علی افسوس (آرائش محفل) میر بہادر علی حسینی (نثر بے نظیر) کالج کی نصف صدی سے زائد زندگی میں کل ۶۳ کتابوں کی تصنیف و تالیف عمل میں آئی۔

—— یہ ہے اس ادارہ کا پس منظر جس نے میر امن سے باغ و بہار کا ترجمہ کرایا۔

اب تک یہی سمجھا جاتا تھا کہ اردو نثر میں سلاست کا بلاواسطہ یا بالواسطہ سبب فورٹ ولیم کالج بنتا ہے لیکن ڈاکٹر گیان چند جین کے بقول "شمالی ہند میں سلیس اردو نثر کے آغاز کا سہرا مہر چند کھتری کے سر ہے۔ جس نے ۱۲۰۲ھ (فورٹ ولیم کے قیام سے ۳ برس پہلے) میں نو آئین ہندی عرف قصہ ملک محمد اور گیتی افروز لکھا۔ مہر کسی انگریز کو اردو زبان کا درس دینا چاہتے تھے لیکن انھیں اردو نثر میں اس ڈھب کی کوئی کتاب نہ ملی۔ نو طرز مرصع عبارت کی گنجلک کی وجہ سے ٹکسال باہر پائی گئی۔ لہذا مہر نے 'نو آئین ہندی' کی تصنیف کی گویا جس بنا پر فورٹ ولیم کالج میں سلیس اردو نثر کا فروغ ہوا اسی مقصد سے در اصل مہر اس کا افتتاح کر چکے تھے۔"[1]

---

[1] ڈاکٹر گیان چند جین: "اردو نثر کے ارتقا میں داستانوں کا حصہ"
ماہنامہ 'صبا' (اگست ۱۹۶۴ء) حیدرآباد دکن

فورٹ ولیم کالج کی تمام کتابوں میں مقبولیت اور شہرت کے لحاظ سے باغ و بہار کی ٹکر کی کوئی کتاب بھی نہیں لیکن خود میر امن کے بارے میں۔ باغ و بہار کے دیباچہ میں ان کے خود نوشت حالات سے قطع نظر۔ ہمیں کچھ بھی نہیں معلوم۔ اصل نام میر امان تھا۔ امن ان کا تخلص تھا (سکسینہ کے بقول وہ کبھی کبھی لطف تخلص بھی کرتے تھے) پیدائش دہلی کی تھی اور تیس چالیس برس تک وہیں رہے احمد شاہ درانی کے حملے میں ان کا گھر بار لٹا اور سورج مل جاٹ نے ان کی جاگیر پر قبضہ کر لیا۔ چنانچہ یہ تباہ حال پٹنہ آئے۔ جہاں چند سال تنگی و عسرت سے بسر کرنے کے بعد اہل و عیال کو وہیں چھوڑ کر کلکتہ آکر نواب دلاور جنگ کے بھائی میر محمد کاظم خاں کی دو برس تک اتالیقی کی۔ میر بہادر علی حسینی کے توسط سے گل کرسٹ تک رسائی ہوئی۔ جس نے ان کی علمیت سے متاثر ہو کر بطور "منشی"... مستقل ملازمت دے کر ۴۰ روپے تنخواہ مقرر کر دی۔ اسی ملازمت کے دوران "باغ و بہار" اور "گنج خوبی" لکھی گئیں۔

باغ و بہار کے دیباچے سے یہ قصہ امیر خسرو کی تصنیف معلوم ہوتا ہے۔ لیکن مولوی عبدالحق اور پروفیسر محمود شیرانی کی تحقیقات سے اب یہ ثابت ہو چکا ہے کہ یہ قصہ محمد شاہ کے عہد میں لکھا گیا تھا۔ اسی طرح دیباچہ سے یہ غلط فہمی بھی پیدا ہوئی کہ یہ قصہ پہلی بار ہی اردو میں ترجمہ کیا جا رہا ہے۔

وہ لکھتے ہیں:

"جان گل کرسٹ صاحب نے (کہ ہمیشہ اقبال ان کا زیادہ رہے جب تک گنگا جمنا بہے لطف سے فرمایا کہ اس قصہ کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو

میں جو اردو کے لوگ ہندو، مسلمان، عورت، مرد، لڑکے بالے، خاص و عام
آپس میں بولتے چالتے ہیں ترجمہ کرو۔ موافق حکم حضور کے میں نے بھی
اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے۔"

حقیقت یہ ہے کہ اس سے پہلے یہ قصہ اردو میں لکھا جا چکا تھا۔ میر محمد حسین
عطا خاں تحسین نے اس قصہ کو فارسی سے اردو میں ترجمہ کر کے اس کا نام "نو طرزِ
مرصع" رکھا۔ (خوش نویسی کی بنا پر تحسین 'مرصع رقم' کے لقب سے مشہور تھے۔ محمد حسین
آزاد کے خیال میں یہ ترجمہ ۱۷۹۸ء میں کیا گیا۔ لیکن یہ درست نہیں کیونکہ اس
میں آصف الدولہ کی مدح میں ایک قصیدہ درج ہے جبکہ وہ ۱۷۷۵ء میں وفات
پا چکا تھا۔ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی کے خیال میں یہ قصہ ۱۷۷۵ء سے کچھ پہلے مکمل ہوا۔

نو طرزِ مرصع کی زبان اور اسلوب میں کوئی جدت اور فن کارانہ اپج نہ تھی۔
اس کی زبان اور طرزِ ادا کے بارے میں کتاب کے دیباچہ کے اس اقتباس
سے ہی تمام کتاب کے اسلوب کا اندازہ لگانا دشوار نہیں۔ لکھتے ہیں:

"مضمون داستان بہارستان کے تئیں بھی بیچ عبارت رنگین زبان
ہندی کے لکھنا چاہیے۔ کیونکہ سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجادِ
تازہ کا نہیں ہوا اور یہ کہ جو کوئی حوصلہ سیکھنے زبان اردوئے معلّیٰ
کا رکھتا ہو مطالعہ اس گلدستہ بہاریں کے سے ہوش و شعور مخولنے
کلام کا حاصل کرے واسطے علم مجلس کے لسانی زبان ہندوستان کی
بیچ حق آدمی بیرون جات کے خراد کنندہ ناتراش کے تئیں ہے۔"

شاید اسی لئے مولوی عبدالحق کو کہنا پڑا کہ "اس کی زبان ایسی ہے کہ بعض

اوقات کتاب پڑھتے پڑھتے جی متلانے لگتا ہے۔"

معلوم ہوتا ہے کہ چہار درویش کا قصہ بہت مقبول تھا کیونکہ میر محمد علی خاں شوق
اورنگ آبادی نے ۹۹-۱۷۹۷ء میں اس کا منظوم ترجمہ کیا یہ دکھنی زبان میں
ہے اور دکھنی ادبیات میں خاصی اہمیت رکھتا ہے۔ اس کے علاوہ محمد عوض زریں
نے بھی اس کا ترجمہ کیا اس کی صحیح تاریخ اشاعت کے بارے میں وثوق سے تو
کچھ نہیں کہا جا سکتا لیکن وقار عظیم کے خیال میں یہ تحسین کی کتاب کے ۲۵-۲۶
برس بعد لکھی گئی۔ گویا اس کے اور میرامن کی باغ و بہار کے سنہ اشاعت میں
کوئی ایسا خاص فرق نہیں رہ جاتا۔ زریں نے بھی اس کا نام "نو طرز مرصع" رکھا
اور اتفاق سے اس کا تاریخی نام بھی "باغ و بہار" ہی ہے۔

زریں کے بقول:

بنا کر یہ گلدستۂ روزگار — لکھی اس کی تاریخ باغ و بہار

اور میرامن یوں لکھتے ہیں:

کرو سیر اب اس کی تم رات دن — کہ ہے نام و تاریخ باغ و بہار

زریں کے نام، تاریخی نام۔ واقعات کی ترتیب و تنسیخ اور اسلوب کی بنا پر
یہ کتاب کوئی انفرادی مقام تو نہ پیدا کر سکی البتہ ادب کے طالب علموں کو بعض
اوقات الجھن میں مبتلا کر دیتی ہے۔ زریں کی کتاب خاصی مختصر ہے۔ میرامن کے
ہاں ملنے والے بعض ضمنی قصے حذف کر دئے گئے ہیں گو عبارت سادہ اور سلیس ہے
لیکن یہ سادگی بے مزہ اور اسلوب کی چاشنی مفقود ہے۔ میرامن کے ہاں زبان کے
چٹخارے کے ساتھ ساتھ سادگی میں جو حسن بیان ملتا ہے زریں کی کتاب اس سے یکسر عاری ہے۔

مولوی عبدالحق نے سب سے پہلے میرامن پر یہ الزام لگایا کہ انھوں نے نو طرزِ مرصع سے استفادہ کے باوجود بھی اس کا اعتراف نہ کیا وہ لکھتے ہیں :

"فارسی اور نوطرزِ مرصع کے مطالعہ سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ باغ وبہار فارسی کتاب کا ترجمہ نہیں بلکہ اس کا ماخذ نوطرزِ مرصع ہے۔ تعجب اس بات کا ہے کہ میرامن نے فارسی کتاب اور اس کے ترجمہ کا ذکر تو کیا مگر نوطرزِ مرصع کا ذکر صاف اڑا گئے۔" لیکن حافظ محمود شیرانی کی تحقیقات میرامن کو اس الزام سے بری کردیتی ہیں ان کے بقول "میرامن پر کوئی الزام عاید نہیں ہوتا یہ ایک اتفاق ہے کہ میرنے اپنے دیباچہ میں نوطرزِ مرصع کا بحیثیت ماخذ کوئی ذکر نہیں کیا مگر اپنی تالیف کے سرورق پر صاف الفاظ میں اس کا اظہار کیا ہے۔ چنانچہ عبارت سرورق ملاحظہ ہو :

"باغ و بہار تالیف کیا ہوا میرامن دلّی والے کا ماخذ اس کا نوطرزِ مرصع کہ وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصّہ چہار درویش سے"

یہ عبارت باغ و بہار کی اشاعت اول پر درج تھی جو کلکتہ میں چھاپی گئی تھی۔ یہی نہیں بلکہ خود گل کرسٹ جنھوں نے باغ و بہار کے واسطے فرمائش کی تھی اسی اشاعت کے ساتھ اپنے انگریزی دیباچہ میں اس طرح لکھتے ہیں :

"عطا حسین نے ابتداً اصل فارسی سے اس کا ترجمہ شائع کیا مگر چونکہ اس کی زبان بوجہ کثرتِ تراکیب ومحاورہ فارسی وعربی مغلق، اور قابل اعتراض مانی گئی تھی۔ اس لئے اس نقص کو رفع کرنے کی غرض سے کالج کے ملازمین میں سے میرامن دہلوی نے مذکورہ بالا

ترجمہ سے موجودہ متن تیار کیا"

یہ بیانات میرامن کو ہر قسم کے الزام سے بری کردیتے ہیں مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میرامن کے بعد ہندوستانی اہل مطابع نے سرورق کی عبارت کو حذف کرکے صرف کتاب کے نام پر قناعت کرلی"[1]

قصہ چہار درویش کی ابتدا پر بھی خاصی تحقیق ہوئی ہے۔ حافظ شیرانی کے خیال میں حکیم محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خاں نے محمد شاہ بادشاہ کی فرمائش پر اسے اردو زبان سے فارسی میں منتقل کیا۔ اس میں امیر خسرو والی روایت کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔

حافظ شیرانی نے اس امر پر تعجب کیا ہے کہ "حکیم محمد علی نے اس تالیف کا کوئی نام نہیں رکھا ہے ..." وہ مزید رقم طراز ہیں "محمد علی خان سے منسوب نسخہ اور بعد کے طبع شدہ نسخوں میں کہانی کے بنیادی قصوں کے علاوہ ضمنی قصوں کے ضمن میں خاصہ فرق ملتا ہے ... قصہ خواجہ سگ پرست میں یہ فرق بہت نمایاں ہوجاتا ہے۔" اس کی زبان اور اسلوب کے بارے میں ان کا خیال ہے کہ "عبارت اکثر مختصر، سادہ اور عاری ہے۔ حسنِ بیان کی بجائے بیانِ واقعات پر توجہ ہے۔"[2]

ڈاکٹر اعجاز حسین اس سے بھی آگے بڑھ گئے ہیں۔ وہ محمد علی کے نسخہ کو اس بنا پر قدیم ترین نہیں مانتے کہ "اب یہ بات بھی مشتبہ ہوگئی ہے کیونکہ ایسا نسخہ بھی

---

[1] حافظ محمود شیرانی: مقالاتِ شیرانی ص ۲۸ - ۲۷

فارسی زبان میں لکھا ہوا مل گیا ہے۔ جو معصوم علی خاں کے نسخہ سے پانچ برس پہلے کا ہے۔ معصوم علی خاں نے اپنی کتاب ۱۷۲۲ء میں تیار کی اور یہ نسخہ ۱۷۲۷ء کا ہے"[1]

اس کی اصل کے بارے میں تحقیقی مباحث سے قطع نظر جہاں تک میرامن کے باغ و بہار کا تعلق ہے تو بدلتے زمانے اور متغیر ادبی نظریات کے باوجود بھی اس کی مقبولیت میں کسی طرح کی کمی نہ ہوسکی اور یہ ہر دور کے افراد کی ذہنی تفریح کے لئے "باغ و بہار" بنا رہا۔

داستانی ادب جن خوبیوں اور خامیوں سے عبارت ہے وہ سبھی باغ و بہار میں پائی جاتی ہیں۔ کتاب کے سرسری مطالعہ سے ہی یہ واضح ہوجائے گا کہ داستانوں کی روایات کی پیروی میں میرامن نے چین، ایران، اور عجم کے نام پر دراصل ہندوستانی تہذیب کو پس منظر کے طور پر استعمال کیا ہے۔ لہذا یوں سمجھئے کہ ہر داستان کا پس منظر ایک ہی ہے۔ کردار تو شام، یمن، چین، دمشق، ایران اور روم میں گھومتے ہیں مگر ان کے آداب، رسوم، روایات اور انداز گفتگو سبھی پر ہندوستانی بلکہ دلّی تہذیب کی چھاپ لگی نظر آتی ہے۔ مختلف النوع کرداروں کی تصویر کشی میں تمام رنگ ہی ہم عصر معاشرہ اور تمدن سے لئے گئے ہیں اس لئے ہم آج کی تنقیدی اصطلاح میں داستان کی فضا اور جزئیات نگاری کے ضمن میں مقامی رنگ کی اصطلاح استعمال نہیں کرسکتے۔ ہم اپنے طور سے انہیں غیر ملکی فرض کرلیں تو اور بات ہے ورنہ

---

[1] ڈاکٹر اعجاز حسین : ادب اور ادیب ص : ۱۵۶

وہ تو نام کے بھی غیر ملکی نہیں اور ان کی شخصیت کی تشکیل میں ان تمام خیالات توہمات، کمزوریوں اور سماجی اقدار کا تانا بانا ملتا ہے جو ۱۸۵۷ء سے قبل کے معاشرہ کے لئے مخصوص سمجھی جاتی ہیں۔

پہلا درویش (یمن کا رہنے والا) تباہ حالی کے بعد جب اپنی بہن سے ملنے جاتا ہے تو وہ گلے مل کر روتی ہے اس پر سے تیل، ماش اور کالے ٹکے وارتی ہے۔ بوقت رخصت امام ضامن کا روپیہ بازو پر باندھ کر دہی کا ٹیکہ ماتھے پر لگاتی ہے وہ "صبح کو شربت اور حلوا سوہن، پستہ، مغزی، ناشتہ کو اور تیسرے پہر میوہ خشک تر پھل، پھلاری اور رات دن دونوں وقت پلاؤ، نان، قلیے، کباب اسے کھلاتی تھی۔

دعوتوں کی منظر نگاری میں یہ رنگ اور بھی نمایاں ہوجاتا ہے۔ مثنویوں کی مانند داستانوں کی تکنیک کا یہ خاص انداز رہا ہے کہ مصنف جب کسی شئے، موقعہ، علم یا ہنر کا تذکرہ کرتا تو ـــــ غالباً ـــــ اظہار علمیت کے لئے ان سے وابستہ تمام اشیا، جزئیات یا اصطلاحات کے مکمل اور بھرپور تذکرہ کی سعی کرتا۔ ہوسکتا ہے یہ محض قاری کی مرعوبیت ہی کے لئے کیا جاتا ہو یا اپنی دانست میں وہ اس سے ہی "صحیح" فضا پیدا کرتے تھے۔ مثنویوں میں سحرالبیان اس کی بڑی نمایاں مثال ہے اور دیگر داستانوں کی مانند باغ و بہار بھی اس "وصف" سے خالی نہیں۔ کم از کم پچاس کھانوں کے نام گنوائے بغیر دعوت روکھی پھیکی اور بے مزہ سمجھی جاتی ہے۔ اسی طرح آرائش کے مواقع پر کوئی چیز بھی نہیں چھوڑی جاتی ہے۔

اس تدبیر کاری کا بڑا فائدہ یہ تھا کہ اس سے داستان نگار مصور بن جاتا اور

یوں تمام منظر پوری جزئیاتی تفاصیل سے قاری کے تصور میں ابھر آتا۔ لیکن اس میں ایک قباحت یہ تھی کہ تکرار اور توارد سے مفر نہ تھا جب سبھی رنگ ایک ہی منظر پر صرف ہو جائیں تو دوسرے منظر کے لئے مستعار رنگوں سے کام چلانا پڑے گا۔ باغ و بہار بھی اس خامی سے مستثنیٰ نہیں۔ تاثرات مناظر میں یکسانی کی بنا پر بدلتے ماحول، کردار یا قصہ سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ کیونکہ سبھی داستانوں میں کچھ نہ کچھ مشترک خصوصیات ملتی ہیں اس لئے بعض اوقات کرداروں کی عکاسی یا واقعات کی تفصیل میں بھی تکرار مل جاتی ہے۔ داستانی ادب کے اس عیب کی توجیہ کی کوششیں کی گئی ہیں۔ لیکن میرے خیال میں اس کی ضرورت نہیں نہ داستان نگاروں نے غیر ملکی ماحول دیکھا تھا اور نہ قاری ان سے اس کی عکاسی کی توقع رکھتا تھا پھر ادب کی پرکھ کے لئے تنقیدی نظریات اور معائیر بھی نہ تھے۔ داستانی ادب خالص تفریح تھا اس لئے اس میں "افیون" کے علاوہ اور کسی سے بھی غرض نہ رکھی جاتی تھی۔

کسی ملک یا مخصوص ماحول کی تصویر کشی کے لئے وہاں کی زندگی کے دو پہلوؤں۔ رسوم و عقائد اور طرز معاشرت ـــــ کو سامنے رکھنا پڑتا ہے اور میر امن نے غیر ملکی ماحول کی صورت میں اپنے دیکھے بھالے ماحول کی تصویر کشی میں ان دونوں سے ہی کام لیا ہے۔ لیکن اول الذکر سے کم اور موخر الذکر سے زیادہ اور اس کے لئے بھی انھوں نے کھانوں ملبوسات اور سامان آرائش کی مکمل فہرستیں پیش کر دینے ہی کو کافی سمجھا ہے۔

خارق عادات داستانوں اور مافوق الفطرت عناصر کی موجودگی میں زندہ کردار

تخلیق کرنے کی بہت کم گنجائش ہوتی ہے۔ داستانوں میں بنیادی اہمیت تو واقعات کے اس تانے بانے کو دی جاتی ہے جس سے پلاٹ آگے بڑھتا ہے۔ واقعات الجھتے ہیں اور یوں مستقل تذبذب (سسپنس) سے قاری کی دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ اگر داستان میں ضمنی قصے اور قصہ در قصہ کا التزام روا رکھا گیا ہو تو کردار نگاری اور بھی دشوار ہو جاتی ہے۔ ادھر مافوق الفطرت کردار ایک نئی دشواری پیدا کرتے ہیں۔ جب داستان نگار انسانوں کے مقابلہ میں ان کرداروں کی مافوق الفطرت خصوصیات میں کچھ کمی کر کے انھیں انسانوں سے شکست دلواتا ہے تو ان پر غالب آنے کے لئے انسانوں میں کچھ مافوق الفطری یا ان سے مشابہ خصائص بھی پیدا کئے جاتے ہیں۔ نتیجہ دونوں صورتوں میں کردار نگاری کے لئے تباہ کن ثابت ہوتا ہے انسان انسان نہیں رہتے اور نہ ہی جن بھوت جن بھوت!
اس لئے دیگر داستانوں کی مانند باغ و بہار کے کردار بھی واقعات کے دھارے پر بے بس تنکے معلوم ہوتے ہیں وہ داستان کی سٹیج پر کٹھ پتلیوں کی حیثیت رکھتے ہیں اور دوسروں کے لئے ایک تماشہ! پلاٹ کے تابع ہونے کے باعث ان کے افعال انسانی نفسیات اور عقل عامہ کے منافی ہی نہیں بلکہ وہ بہتے واقعات کے ہاتھوں نت نئے مگر ناکام روپ دھارنے پر بھی مجبور ہیں۔ اور یوں مہم پسندی، مہم جوئی اور مہم سری کے باوجود بھی ان کے عمل میں بے عملی کی جھلک ملتی ہے۔ یہ بے عملی مردانہ کرداروں میں تو کچھ اور بھی نمایاں صورت اختیار کر جاتی ہے۔ بادشاہ دل برداشتہ ہو کر سلطنت تج دیتا ہے چاروں درویش خود کشی کا ارادہ کرتے ہیں۔ شہر نیم روز شہزادہ ناکامئ دل کے باعث ہر ماہ ایک بے گناہ

غلام کی تو گردن مار سکتا ہے۔ لیکن محبوبہ کے حصول کے لئے سعی اس کے بس کا روگ نہیں۔ اور خواجہ سگ پرست تو نرا بدھو معلوم ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں مردانہ کرداروں میں ایک خاص قسم کی عاجزی اور شہزادگی کے باوجود غلامانہ انداز بھی ملتا ہے۔ پہلا درویش "غلام کی مانند دونوں ہاتھ جوڑ کر کھڑا" ہوتا ہے۔ تو دیگر تعظیم کے لئے پاؤں پر جھکتے ہیں۔ شہزادوں والی تمکنت کا تو ذکر ہی کیا ان میں عام انسانوں والی عزت نفس بھی نہیں۔ ان کا عشق تو میر کی غزلیات میں ملنے والے اس مسکین عاشق ایسا ہے۔ جس کا موٹو یہ معلوم ہوتا ہے:

عشق بن یہ ادب نہیں آتا [1]

اسے اتفاق کہیے یا کردار نگاری کی خامی کہ مرد کرداروں میں سے اگر کوئی کردار متاثر بھی کرتے ہیں تو وہ ایسے ثانوی کردار ہیں جن کے "میک اپ" کی میر امن نے کوئی ضرورت نہ محسوس کی اور شاید اس وجہ سے عام انسان معلوم ہونے کی بنا پر۔ وہ بعض اوقات ذہن پر ایک خاص طرح کا اثر چھوڑ جاتے ہیں۔ تیسرے درویش کی داستان میں 'کوکا' اور بہزاد خاں داروغہ کی وفاداری بہت متاثر کرتی ہے۔ اسی طرح آخری داستان کا غلام مبارک بھی جو امانت میں خیانت کے ڈر سے "اپنی علامت کاٹ کر ڈبیا میں بند کرکے سربمہر خزانچی کے سپرد کرکے اور مرہم سلیمانی لگا" لیتا ہے۔

مردوں کے برعکس نسوانی کرداروں میں زندگی اور جان ملتی ہے ان میں بہل قدمی

---

[1] مزید تفصیلات کے لئے "نگاہ اور نقطے" میں راقم کا مضمون ملاحظہ ہو۔ "باغ و بہار کے درویش عاشق"

کی ہمت اور بدلتے حالات کے ساتھ ساتھ عقل اور عقل عامہ سے کام لینے کا سلیقہ بھی ملتا ہے۔ ان میں سے میر حسن کی بدر منیر کی طرح اکثر شہزادیاں علیحدہ محلات میں آزادانہ زندگی بسر کرتی ہیں۔ کیونکہ شراب و شباب ان کی کمزوری ہے اس لئے یہ جبلتی ابال پر قابو نہیں پا سکتیں، فرار ان کا محبوب مشغلہ ہے۔ ان میں سے "بی مجن" ایسی بصرہ کی شہزادی کی استثنائی شال سے قطع نظر گو سبھی شہزادیاں تقریباً یکساں کرداری خصوصیات کی حامل ہیں۔ لیکن پھر بھی پہلی شہزادی کا کردار بہت جاندار اور نسائی نفسیات کا ایک دلچسپ مطالعہ ہے۔ اس میں شہزادیوں ایسا رکھ رکھاؤ، خود داری، عزتِ نفس، سلیقہ اور سوجھ بوجھ ملتی ہے۔ اسے خوشامد سے نفرت ہے۔ خود پسندی اس کے کردار کی نمایاں خصوصیت ہے۔ اسی کی بنا پر وہ یوسف سے خوفناک انتقام لیتی اور درویش کو ناکوں چنے چبواتی ہے ثانوی کرداروں میں کٹنی کا کردار بہت پرکشش ہے۔

باغ و بہار بھی واقعات سے عبارت ہے اور بعض اوقات یہ واقعات یوں الجھتے ہیں کہ میر امن جغرافیائی اور زمانی حدود پھلانگنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ ہر درویش کئی کئی سال خاک چھاننے کے بعد بادشاہ سے ملتا ہے اور پھر یہاں بھی سات آٹھ برس بعد جا کر ان کی شہزادیاں انھیں ملتی ہیں۔ اس دوران میں ان کے حسن و شباب پر کیا بیتی، میر امن اس کے بارے میں خاموش ہیں۔ ماحول کو EXOTIC ثابت کرنے کے لئے انھوں نے جغرافیائی حدود کو اس حد تک فراموش کر دیا کہ فارس اور عجم تک کو علیحدہ علیحدہ ملک قرار دے دیا۔

داستان زوال پذیر معاشرہ کی پیداوار تھی اس لئے تمام داستانوں ہی میں جبلتی

چٹخارے کے ساتھ ساتھ اندھی مذہبیت ملتی ہے اور میر امن بھی کسی سے پیچھے نہیں رہے چنانچہ جب ۱۸۶۰ء میں ڈنکن فاربس نے لندن سے باغ و بہار کا چوتھا ایڈیشن طبع کیا تو اس کے دیباچہ سے ہمیں یہ پہلی مرتبہ علم ہوتا ہے کہ عریانی کی بنا پر اس کے کچھ حصے حذف بھی کئے گئے تھے۔ دلچسپی اور تاریخی اہمیت کی بنا پر متعلقہ اقتباسات درج ہیں:

"یہ واضح رہے کہ میر امن کے اصل متن اور بعد ازاں اشاعت پذیر ہونے والے تمام نسخوں میں کچھ ایسے قابل اعتراض حصے بھی تھے جو مشرقی تحریروں میں عموماً پائے جاتے ہیں۔ انھیں میں نے کیپٹن ڈبلو۔ این ایس ڈائرکٹر آف پبلک انسٹرکشن اور پرنسپل کلکتہ یونی ورسٹی کے ایما پر یا حذف کر دیا یا قدرے مختلف الفاظ میں بیان کر دیا۔ موصوف کی توقیر بخش چٹھی درج ذیل ہے:

کالج آف فورٹ ولیم

۸ر اگست ۱۸۵۹ء

مائی ڈیر سر

کلکتہ یونیورسٹی میں داخلہ کے امتحان کے لئے باغ و بہار کی نصابی کتب میں شمولیت کے باعث اردو کی تدریس والے سرکاری کالجوں اور سکولوں میں یہ داخلِ نصاب ہے۔ سرکاری سکولوں کی تمام تدریسی کتب کا قابلِ اعتراض حصوں سے پاک ہونا کیونکہ پسندیدہ تصور کیا جاتا ہے اس لئے میں یہ استدعا کرنے پر مجبور ہوں کہ اگر آپ پسند کریں تو آپ اپنی اس بلند پایہ کتاب کی آئندہ طباعتوں سے ایسے تمام حصے حذف کر دیں جو ممتحن حضرات کے لئے باعث شرم اور طلباء کے لئے مخرب الاخلاق بن سکتے ہوں۔

میں ان چند سطور کا خاتمہ آپ کی اس سعی کے لئے اظہار تشکر کے بغیر نہیں کر سکتا کہ آپ تن دہی اور مفید محنت سے کام لیتے ہوئے مشرقی علوم کے طلباء کی سہولت کے لئے احتیاط سے مرتب شدہ اور محنت سے طبع کردہ نصابی کتب سودمند تو علم اور لغات مہیا کرتے رہتے ہیں۔

آپ کا صادق

دستخط W. N. LESS

ڈائرکٹر آف پبلک انسٹرکشن۔ بنگال

سستی لذتیت اور ابتذال سے دامن بچانے کے ساتھ ساتھ میر امن عطری جنسی رجحانات کی طرف واضح اشارے بھی کر دیئے ہیں۔ ایسے اشاروں میں فرسُچی نمایاں ہے۔ عورتوں کی بپھری ہوئی جنسیت میں وہ اپنے دور کی طوائفوں اور ریختی کی عورت سے متاثر معلوم ہوتے ہیں۔ اس لئے باغ و بہار کی شہزادیاں بھی نام ہی کی شہزادیاں ہیں۔ ورنہ اس عہد کی کٹر مسلم معاشرت اور مغلیہ شہزادیوں کی روایت کی موجودگی میں ان کی ہیروئین "کس برتے پہ تتا پانی؟" یہ کہتی ترازو کے دوسرے پلڑے کو برابر کرنے کے لئے انھوں نے اسلام کی تبلیغ کرتے ہوئے اخلاقی نکات بھی بیان کئے ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ اسلام کی تبلیغ بے موقع (خواجہ سگ پرست اور ملکہ فرنگ کی مثال) معلوم ہوتی ہے۔ اور ان اخلاقی نکات میں گہرائی اور فلسفیانہ بلندی کا فقدان ملتا ہے۔

داستانی ادب میں غالباً انشاء کی "رانی کیتکی کی کہانی" ہی ایک ایسی داستان ہے جس میں ہر کردار کے مکالموں سے اس کی ذہنی سطح اور طبقاتی حیثیت اجاگر کرنے کی

کوشش کی گئی ہے۔ باغ و بہار کے مکالمے ادبی خوبیوں اور حسن کے باوجود اس وصف سے عاری ملتے ہیں۔ بعض نسائی کرداروں نے قطع نظر ان کے سبھی کردار ایک ہی لب و لہجہ اور انداز میں گفتگو کرتے ہیں۔ عورتوں کے مکالموں میں بعض مواقع پر انھوں نے زنانہ لہجہ کا لوچ پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ پہلی شہزادی اور خصوصیت سے کٹنی کے مکالمے بہت کامیاب ہیں اسی طرح زیر بادکی "کنیا" کے مکالموں میں ہندی الفاظ سے میرامن نے خالص ہندوستانی لہجہ میں جاندار مکالمے لکھے ہیں لیکن اگر کسی کو ان کے مکالموں میں ڈرامائی تاثر کی تلاش ہو تو یہ باغ و بہار تو کجا شاید تمام داستانی ادب میں بھی نہ ملے۔

باغ و بہار کے اسلوب کی تعریف میں مولوی عبدالحق ایسے بزرگ اور کلیم الدین احمد ایسے سخت ناقدین سے لے کر ڈاکٹر وحید قریشی ایسے محقق تک سبھی رطب اللسان ملتے ہیں۔ [۱]

---

[۱] مولوی عبدالحق: "اپنے وقت کی نہایت فصیح و سلیس زبان" ہے۔

کلیم الدین احمد: "سادگی، پرکاری بیک وقت جمع ہیں"

ڈاکٹر گیان چند جین: "میر اگر اہل زبان تھے تو امن خالق زبان"

ڈاکٹر احسن فاروقی: باغ و بہار کی طرز نگارش ناول نگاری کی تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔

ڈاکٹر وحید قریشی: "باغ و بہار کی نثر لازوال ہے۔"

وقار عظیم: اس کی سب سے بڑی خوبی فصاحت و بلاغت ہے۔"

ڈاکٹر سید عبداللہ: "باغ و بہار اردو نثر کی پہلی زندہ کتاب قرار پائی ہے"

چند متروکات چھوڑتے ہوئے باقی تمام زبان آج کی معلوم ہوتی ہے وہ کیونکہ اسے "ٹھیٹھ ہندستانی گفتگو میں" لکھ رہے تھے اس لئے عام بول چال کے بہت سے الفاظ جیسے چبلّا، بلّی، ناتھ وغیرہ بھی تحریر میں لے آئے ہیں۔ بلکہ وہ تو بول چال کی زبان کے اس حد تک قائل معلوم ہوتے ہیں کہ بعض اوقات املا بھی عوامی تلفظ کی خاطر بدل دیا اور بول چال کا رنگ چوکھا کرنے کے لئے ہندی الفاظ سے بکثرت کام لیا۔ دیگر داستانوں میں فارسی عربی محاورات و تراکیب سے اسلوب میں جو بوجھل پن پیدا ہو جاتا ہے۔ ہندی کے سبک اور باموقع الفاظ کے استعمال سے باغ و بہار اس عیب سے بچ ہی نہیں جاتی بلکہ ان سے عبارت میں خاص طرح کا ترنم اور آہنگ بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ اسی آہنگ کی مزید برقراری کے لئے مہمل الفاظ (مثال: کپڑے وپڑے۔ پھینک پھانک۔ ننگا منگا) ہی سے کام نہیں لیا گیا بلکہ الفاظ جوڑوں کی صورت لانے کے علاوہ کہیں کہیں مقفیٰ فقرات بھی لکھ گئے ہیں۔

عبارت میں روانی اور اسے زیادہ سے زیادہ بول چال بنائے رکھنے کی خاطر وہ بعض اوقات گرامر کے اصول بھی توڑتے ملتے ہیں۔ صوتی تاثر کے لئے مبتدا کی ترتیب بدل دیتے ہیں۔ جیسے

کب شام ہو کہ میرا مطلب تمام ہو

ماں باپ کے نام کو سبب لاج لگنے کا ہے

وہ مبتدا اور خبر اور مضاف اور مضاف الیہ کی ترتیب بدل کر خاطر خواہ تاثر پیدا کر لیتے ہیں۔

گرامر کا ایک اور اصول جو شعوری طور سے توڑا گیا ہے۔ وہ ہے

جمع الجمع کا استعمال۔ مثلاً امراؤں، سلاطینوں۔

بعض الفاظ کی تذکیر و تانیث میں بھی فرق ہے جیسے خلعت مؤنث میں لکھا ہے زبان میں جدت بلکہ اجتہاد سے حسن پیدا کرنے کی کاوش کا ان دو مثالوں سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے وہ :

بدلی گھری ہوئی تھی	کی جگہ	بدلی گھمنڈ رہی تھی
جب نشہ چڑھتا	کی جگہ	جب نشہ طلوع ہوتا لکھتے ہیں۔

اس جائزہ سے باغ و بہار کی داستانی اور لسانی خوبیاں کسی حد تک واضح ہوجاتی ہیں۔ لیکن کیا باغ و بہار محض زبان ہی کی وجہ سے زندہ ہے؟ میرے خیال میں تو ایسا نہیں اس میں زبان کے علاوہ "چیزے دگر" بھی ضرور ہوگی۔ ورنہ آج یہ بھی بعض اور داستانوں کی مانند ایک داستان پارینہ بن چکی ہوتی !

اُردو کا پہلا جنسی افسانہ

اگر حالی کے بعد سے اُردو تنقید کو ایمانداری سے پرکھا جائے تو چند ناقدین کی استثنائی مثالوں سے قطع نظر ان ناقدین کی اکثریت نظر آتی ہے۔ جن کے ہاں ذاتی سوچ کا اس حد تک فقدان ہے کہ انھوں نے محض دوسروں کی آرا کو ہی اوڑھنا بچھونا بنا لینے کو تنقید سمجھ رکھا ہے نتیجۃً فکر و نظر میں تنوع کے فقدان نے انتقادی مباحث کو آگے نہ بڑھنے دیا اور یوں اردو میں تنقید کی ترقی خطِ مستقیم کی بجائے چند فارمولوں کے دائروں میں محبوس ہو کر رہ گئی ہے۔ اس کا سب سے بڑا نقصان یہ ہوا کہ بیشتر تخلیق کاروں کے بارے میں جو نظریہ رواج پا گیا وہ ہمیشہ کے لئے ایک لیبل بن گیا۔ ایسا لیبل جسے ہر موقع پر سونٹھ کی گانٹھ کی طرح بآسانی استعمال تو کیا جاسکے لیکن جس کے لئے بوتل میں بند شے کی ترجمانی ضروری نہیں۔

کسی تخلیق کار کی دائمی زندگی کا کیا راز ہے؟ مختصر ترین الفاظ میں اس سوال

کا یہ جواب ہوگا کہ اس کی تخلیقات میں اتنی جان ہو کہ وہ بدلتے ادبی معائیر، روایات کی شکست و ریخت اور اعتقادی اقدار کے بلاخیز تغیرات میں خس و خاشاک کی طرح بہہ جانے کے برعکس کسی چٹان کی مانند تصوراتِ نو کے تھپیڑے سہہ سکتی ہوں۔ اس سے غرض نہ ہونی چاہیئے کہ یہ خصوصیت اسلوب کی انفرادیت "(باغ و بہار") سے پیدا ہوتی ہے کہ مواد میں جدت (غالب) سے، عصری تقاضوں کی ترجمانی سے (حالی) یا ان کے خلاف ردِ عمل (اکبر) سے، کسی فلسفہ اور پیغام سے (اقبال) یا اس کے فقدان سے (میراجی) الغرض، وجوہات کی کمی نہیں۔ اگر تخلیق میں انفرادیت کا حسن اور اس سے جنم لینے والی پہلوداری نہیں تو وقتی مقبولیت کے باوجود اس کا انجام شہابِ ثاقب ایسا ہونا لازم ہے۔ اس لئے کچھ عرصہ گزرنے کے بعد تخلیقات کو نئے تنقیدی معیاروں کی کسوٹی پر پرکھنا اشد ضروری ہو جاتا ہے اس ضمن میں گو واضح قسم کی زمانی حد بندی تو نہیں کی جا سکتی لیکن کم از کم پچیس تیس برس کے بعد تخلیقات کا تجزیاتی مطالعہ کرنا بے حد ضروری ہو جاتا ہے یہ جائزہ محض لیبل چسپاں کرنے اور معروف ناقدین کے حوالے جمع کرنے تک محدود نہ ہو بلکہ دیانت داری سے تخلیقات کی چھان پھٹک سے نئے حالات اور ادبی آفاق کے تناظر میں ان کی قدر و قیمت معین ہونی چاہیئے، اگر زندہ رہنے کی صلاحیت ہوگی تو تخلیق کڑی سے کڑی تنقید کا ہفت خواں بھی طے کر سکتی ہے۔

اس تمہید کی ضرورت یوں محسوس ہوئی کہ "خیالستان" کے بارے میں جس قسم کی آراء پڑھنے کو ملتی ہیں ان سب میں رومانی اور رومانیت کی بے حد تکرار ملتی ہے اردو میں ان دو اصطلاحات نے جتنی الجھنیں پیدا کی ہیں شاید ہی اور کسی نے کی ہوں گی

اس کی وجہ یہ ہے کہ خود انگریزی میں بھی ان کے مفاہیم میں قطعیت نہیں ملتی گو یہ اصطلاحات ورڈز ورتھ اور کولرج سے جنم لینے والے شعری اور تنقیدی دبستان کے لئے استعمال ہوتی ہیں لیکن ان کا استعمال صرف یہیں تک محدود نہیں چنانچہ اگر ایف ایل لوکس[51] نے ہومر کو پہلا رومانی مانا تو اسکاٹ جیمز[52] نے لائی جائی نس کو، واضح رہے کہ ایک شاعر ہے تو دوسرا ناقد! اس سے بھی بڑھ کر ایک اور سوال ہے جس کے صحیح جواب کی روشنی میں سجاد حیدر یلدرم کے فن کا مطالعہ کر کے اس امر کا تعین کرنا ہے کہ کیا وہ واقعی رومانی تھے یا یہ محض ان پر ایک بہتان ہے۔ کیا رومانیت طرزِ احساس کا نام ہے یا اسلوب کی رنگینی کا؟ اردو ناقدین نے اگر اس اساسی سوال کو مدنظر رکھا ہوتا تو بہت سے تخلیق کاروں کے مطالعات کی درست سمت معین ہو سکتی تھی لیکن ہر ایک نے اپنے اپنے انداز پر رومانی اور رومانیت کو سمجھا جس کے نتیجہ میں غالب، اقبال، اختر شیرانی، یلدرم، مہدی افادی، نیاز فتح پوری اور فیض احمد فیض سبھی رومانی قرار پائے۔

ناقدین کی اکثریت نے رومانیت کو اسلوب کی ایک صفت قرار دے کر اسے رنگین، شاعرانہ یا مرصع طرزِ نگارش کے مترادف گردانا جو کہ غلط ہے اس لحاظ سے محمد حسین آزاد کی "آبِ حیات" رومانی تنقید کا ارفع کارنامہ قرار پائے گی۔ اسلوب کی رنگینی ایک اضافی صفت ہے اور اس پر ضرورت سے زیادہ زور دینا کوئی مستحسن خصوصیت نہیں اس کے ساتھ یہ بھی طے کرنا ضروری ہو جاتا ہے کہ اسلوب کی رنگینی خود کن عناصر کی مرہونِ منت ہوتی ہے کیا یہ محض تشبیہات اور استعارات کی فراوانی کا نام ہے یا اس کا

---

[51] "THE DECLINE AND FALL OF ROMANTIC IDEAL" P. 55

[52] "THE MAKING OF LITERATURE." P. 6.

سرچشمۂ تخلیق کار کی اپنی جذباتیت بنتی ہے (جیسے بعض اوقات پرجوش مواقع پر شبلی کی تحریر جذباتیت سے مملو ہو جاتی تھی) اس کے ساتھ ہی یہ بھی دیکھنا ضروری ہو جاتا ہے کہ کیا اس رنگینی کا موضوع کی "رنگینی" سے بھی کوئی تعلق ہے جیسے مہدی افادی اور سجاد انصاری کے بعض مضامین یا نیاز فتح پوری کی "کیوپڈ اور سائیکی"۔ دراصل ان امور کو پیش نگاہ نہ رکھنے کی بنا پر رنگین اسلوب یا شاعرانہ خصائص کی حامل نثر کو رومانیت قرار دے دیا جاتا ہے حالانکہ حقیقت اس کے برعکس ہے کہ رومانیت اسلوب کا نہیں بلکہ طرزِ احساس کا نام ہے وہ طرزِ احساس جو انسان اتنا ہی قدیم ہے اور جسے محض رومانی اور رومانیت کی اصطلاحات میں مقید نہیں کیا جا سکتا۔ جبکہ ناقدین نے "خیالستان" کو اسلوب کی رنگینی کی بنا پر ہی رومانی تصنیف قرار دیا ہے جو کہ غلط ہے۔

جب "خیالستان" ۱۹۱۱ء میں شائع ہوئی تو اردو میں پریم چند سے افسانہ نگاری کا آغاز ہو چکا تھا۔ پریم چند طبع زاد لکھنے والے تھے جبکہ یلدرم نے تراجم کئے یوں ان دونوں کی صورت میں اردو افسانے کی دو لہریں نظر آتی ہیں۔ تراجم اور طبع زاد ــــ ویسے تراجم کی اہمیت کسی لحاظ سے کم نہیں کہ مستعار لی گئی صنف کی ترقی میں تراجم بے حد اہم کردار ادا کرتے ہیں یہی نہیں بلکہ جب تک نئی صنف زبان کے تمام امکانات کو بروئے کار لاتے ہوئے ارتقا کے مدارج طے نہیں کر لیتی اس وقت تک تراجم اظہار و اسالیب کے ساتھ ساتھ موضوعات بھی سجھاتے ہیں۔ اردو غزل نے ابتدا میں فارسی شعراء سے تراجم کی صورت میں جو کچھ حاصل کیا اسے غالباً بطورِ خاص اجاگر کرنے کی ضرورت نہیں۔ اردو افسانہ انگریزی راج کی برکتوں

میں سے ہے چنانچہ مدتوں تک انگریزی اور اس کے توسط سے روسی، فرانسیسی افسانوں کے تراجم بھی ہوتے رہے ہیں، یلدرم سے اردو افسانہ تراجم سے تو روشناس ہوا مگر مغرب کے برعکس ایک مسلم ملک یعنی ترکی کے۔

گو یلدرم اور پریم چند نے افسانہ نگاری تقریباً ساتھ ساتھ ہی شروع کی لیکن دونوں میں قطبین کا بعد ملتا ہے۔ پریم چند کے ہاں جو سیاسی اور سماجی شعور ملتا ہے۔ وہ ترقی پسند ادب کی تحریک کا پیش خیمہ معلوم ہوتا ہے جبکہ اس کے برعکس یلدرم رجحان ساز نہ تھے انہیں زیادہ سے زیادہ اہل قلم کے اس گروہ میں شمار کیا جا سکتا ہے جو کسی بھی صنف کے زبان میں جڑ پکڑنے کے سلسلہ میں وہی کام کرتے ہیں جو فصل کے لئے کھاد! یہ ہراول دستہ ہوتا ہے جو فاتحین کے لئے راہ ہموار کرتا ہے لیکن قلعہ پر فتح کا جھنڈا گاڑنا مقدر میں نہیں ہوتا۔

یلدرم نے خیالستان میں خود ہی اس امر کی توضیح کر دی ہے کہ "خارستان وگلستان" "صحبت ناجنس"، "نکاح ثانی" اور "سودائے سنگین" ترکی سے لئے گئے ہیں مگر ان میں میں نے بہت کچھ تصرف کیا ہے، "مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ" انگریزی کے ایک مضمون کا چربہ ہے جبکہ "ازدواجِ محبت"، "چڑے چڑیا کی کہانی"، "حضرتِ دل دل کی سوانح عمری"، "مکالمہ لیلیٰ مجنوں" اور "غربتِ وطن" وغیرہ کے بارے میں کہا "میرے ہی ناکارہ تخیل کا نتیجہ ہے"۔ــــ گویا یلدرم کی تمام مشہور کہانیاں اخذ و ترجمہ ہیں۔ اس لئے یلدرم کا مقام ایک مترجم کی حیثیت سے متعین ہونا چاہئے نہ کہ ایک طبع زاد لکھنے والے کی حیثیت سے، چند افسانوں کی بنا پر انھیں کیسے ان افسانہ نگاروں میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ جنھوں نے اردو افسانہ میں واقعی قابلِ قدر اضافے کئے ہیں

اس پر طرّہ یہ کہ انھیں رومانی، جمالیاتی اور نہ جانے کیا کچھ قرار دیا جاتا ہے۔ ایم اے اردو کے نصاب میں خیالستان کی شمولیت کا یہ مطلب نہیں کہ یہ واقعی بڑے افسانہ نگار بھی بن گئے ہیں۔

یلدرم کو مترجم قرار دے جانے کا مطلب ان کی سبکی نہیں (اور "باغ و بہار" ایسے سدا بہار ترجمہ کی موجودگی میں ایسا کیسے ہوسکتا ہے) صرف ان کے مطالعہ کے لئے درست تناظر مہیا کرنا ہے۔ اس ضمن میں یہ امر بھی قابل توجہ ہے کہ یلدرم مترجم کی بھاری ذمہ داری سے بطریقِ احسن عہدہ برآنہ ہوسکے۔ انگریزی جاننے کے باوجود انہوں نے ترکی کی صورت میں ایک ایسی زبان کا انتخاب کیا جس میں خود افسانہ کا غالباً ابتدائی دور ہی ہوگا۔ انگریزی، فرانسیسی اور روسی زبانوں کے تراجم کرتے تو واقعی ان سے نئے لکھنے والوں کی رہنمائی بھی ہوتی۔ لیکن ترکی افسانوں سے کسی کو کیا حاصل کرنا تھا۔ ترجمہ محض کسی غیر زبان کی کہانی کو اپنے الفاظ میں منتقل کردینے کا نام نہیں بلکہ تخلیق کی صورت میں تخلیق کار کے ذہن اور اس کے ساتھ ساتھ اس مخصوص زبان سے وابستہ رجحانات اور عصری میلانات کو بھی اپنی زبان میں منتقل کرنا ہوتا ہے۔ اگر ترجمہ شدہ تخلیق اپنے ملک کے مخصوص مزاج سے ہم آہنگ ہوسکے یا تکنیک فکر اور زندگی پر نئے زاویہ سے روشنی ڈال سکے تو ترجمہ واقعی قومی ادب میں اضافہ اور اجتماعی ذہن کو خوب سے خوب تر کرنے میں ممد ثابت ہوتا ہے (جیسے انگریزی میں عمر خیام کی رباعیوں کا ترجمہ) لیکن برعکس صورت میں اسے محض وقت کٹی (یا پھر تضیع اوقات) کا ذریعہ بنتا ہے اس لئے ترجمہ کے لئے منتخب کی گئی تخلیق ایک اہم ذمہ داری بن جاتی ہے شاید اسی لئے آج یلدرم کے تراجم کوئی خاص مقبولیت نہیں رکھتے۔

(۲)

اس مقالہ میں "خارستان و گلستان" کا تجزیاتی مطالعہ کرتے وقت گو یہ بات ذہن میں آتی ہے کہ اس ترکی ترجمہ کو تخلیق کا درجہ نہ دینا چاہئے اور یلدرم کو صرف اسلوب کی داد ملنی چاہئے لیکن آزاد ترجمہ ہونے۔ اور بقول یلدرم "بہت کچھ تصرف کیا ہے۔" کی بنا پر اسے طبع زاد تحریر سمجھ کر مطالعہ کیا گیا ہے۔

"خیالستان" کے سر فہرست اس افسانہ "خارستان و گلستان" کا موضوع جنسی جبلت کی قوت ہے۔ نسترن نوش ایک جنت نما جزیرہ میں ہے، سہیلیوں کا جمگھٹا ہے اور دنیا کا ہر عیش و آرام میسر ہے، ہوسناک نگاہوں سے بچانے کے لئے اسے دنیا بھر سے الگ تھلگ رکھا گیا ہے اور اسی لئے اس نے آج تک "مرد" نہ دیکھا لیکن عنفوانِ شباب اس خلش کو جنم دیتا ہے۔ جنسی عدم آسودگی جس کا باعث ہوتی ہے اور جس کے نتیجے میں سب کچھ ہوتے ہوئے بھی کسی شے کی کمی کا احساس رہتا ہے۔ ادھر خارا جس خارستان میں ہے وہاں نہ تو عورت کے وجود کی رعنائی ہے اور نہ فطرت کی، ویران اجاڑ بھائیں بھائیں کرتا جزیرہ جس میں چند مرد سانس کے رشتہ کی برقراری کی جدوجہد میں مبتلا ہیں ان سب کو بھی ایک شے کی کمی کا شدید احساس ہے اور وہ ہے۔ عورت! ایک دن حالات خارا اور نسترین کی ملاقات کرادیتے ہیں۔ دونوں نے اس سے قبل صنفِ مخالف کی صورت تک نہ دیکھی تھی مگر جنس اولیں تعارف کا باعث بنتی ہے اور یوں خارا کے بوسے سے نسترین کے اچھوتے لبوں پر پھول کھل اُٹھتے ہیں۔

تقریباً ۴۰ صفحات پر مشتمل یہ افسانہ کتاب کا سب سے طویل افسانہ ہی نہیں بلکہ سب سے دلچسپ اور بہترین بھی ہے۔ واقعات اور قصہ عام انداز سے مختلف ہیں اسی طرح

کردار نگاری بھی افسانوں کی عام روایت سے ہٹ کر ہے۔ قاری کی دلچسپی کیونکہ واقعات سے اپنے بس میں نہ کی جا سکتی تھی۔ اس لئے یلدرم انداز بیان کا سہارا لینے پر مجبور تھے۔ اگر اس افسانہ میں واقعات کی دلچسپی سے تحیر کی فضا برقرار رکھی جا سکتی اور کرداروں کی باقاعدہ نشوونما ہوتی تو شاید یلدرم رنگین نگاری سے چاشنی پیدا کرنے کی کوشش نہ کرتے اس ضمن میں ناقدین نے بالعموم اس اہم حقیقت سے صرفِ نظر کر لیا کہ صرف اسی ایک افسانہ میں ہی رنگین اور پُر تکلف اسلوب اپنایا گیا ہے ورنہ باقی تمام افسانوں کی زبان سیدھی سادی ہے جو بعض اوقات سپاٹ بھی ہو جاتی ہے۔ کسی ایک افسانہ کی زبان کا رنگین ہونا اور باقیوں کا نہ ہونا کوئی ایسا گناہ کبیرہ نہیں جس پر یلدرم کو الزام دیا جائے اس امر کی طرف اس لئے بطورِ خاص توجہ دلانے کی ضرورت محسوس ہوئی کہ یلدرم کی جس رومانیت کا مدت سے چرچا سنتے آ رہے ہیں اس کی اساس صرف ایک افسانہ پر ہے۔ فنی لحاظ سے اس افسانہ کا مطالعہ کرنے پر سب سے قابلِ توجہ یہ بات ہے کہ یلدرم نے جزیروں کو EXOTIC بنانے کے لئے رنگین نگارش کا بطورِ خاص سہارا لیا ہے اور انداز قدیم داستان نگاری ایسا رکھا گیا ہے۔ چنانچہ ابتدا یوں ہے:

"آج سے دس ہزار برس قبل کا ماجرا ہے کہ بحرِ ہند میں ایک جزیرہ تھا جواب ناپید ہے۔"

یا "آریاؤں اور ہندوستان کے قدیم باشندوں سے بھی پہلے ایک قبیلہ ہندوستان سے ہجرت کر کے لنکا کے جزیرہ میں جا بسا تھا۔"

ان جزیروں کو EXOTIC بنانے میں یلدرم نے بھی وہی ٹھوکر کھائی ہے جو ہر

داستان نگار کا مقدر رہی ہے یعنی ماحول کی تشکیل میں وہ رنگین بیانی سے سماں پیدا کرے تو اور بات ہے ورنہ جزئیات کا بیان قلعی کھول دیتا ہے۔ چنانچہ قدیم داستان نگاروں کی مانند اپنے تخیل سے تو یلدرم خوب گل بوٹے کھلا لیتے ہیں لیکن جزئیات نگاری کے لحاظ سے انھوں نے "آج سے دس ہزار برس قبل" کے جزیرہ کے بیان میں فضا ہم عصر ہندوستان ہی کی رکھی ہے بعینہٖ قدیم داستان نگاروں کی مانند جو روم، شام چین سب میں دلی اور لکھنؤ کی دنیا بسا دیتے تھے چنانچہ اس طرح کے بیانات سے یہ جزیرہ دس ہزار برس قبل کا تو لگتا ہے لیکن کسی اردو فلم کے سیٹ پر حقیقت اور فینٹیسی دونوں کا بھونڈا امتزاج جن کا طرۂ امتیاز رہا ہے:

"اتنے میں ایک قسم کی چھوٹی پریاں، صدفِ بحر کی بنی ہوئی نفیریاں اور دف اور سارنگی اور ستار غرض کہ پورا ساز لئے ہوئے نسرین نوش کے گرد اڑنے اور ستار بجانے لگیں۔"

ایک قسم کی چھوٹی پریوں اور صدفِ بحر کی بنی ہوئی نفیریوں میں نہ تو تخیل کے لئے مہمیز بننے کی صلاحیت ہے اور نہ ہی سارنگی اور ستار کے تلازموں سے EXOTIC کا احساس ہوتا ہے یہ ایک موقع نہیں کہ ان چیزوں نے تلازمات کے امکانات ختم کئے ہیں اور بھی کئی مواقع پر یہی ہوا ہے مثلاً:

"موجوں کی آرگن سننے لگی۔" "کوچ کا بگل بجا دیا۔" "ٹھمریاں گانی شروع کیں"

یوں محسوس ہوتا ہے کہ اپنے جدید ذہن اور تجربہ کے باوجود یلدرم داستانوں کے اثرات سے آزاد نہیں ہو سکے چنانچہ جزیرہ سراندیپ سے ذہن فوراً "باغ و بہار" کے سراندیپ کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ اسی طرح نسرین نوش کا اپنی

سہیلیوں اور "پریوں" کی معیت میں دنیا بھر کے دکھوں (یعنی مرد) سے دور ایک فردوس منظر جزیرہ میں آزاد زندگی بسر کرنا ذہن کو داستانوں اور مثنوی کی شہزادیوں کی طرف لے جاتا ہے اسی طرح مناظر وغیرہ کے بیانات میں بھی اندازِ نگارش داستانوں کے قریب تر معلوم ہوتا ہے:

"سنگار کے بعد، اس صبح کے لئے ایک خاص رنگ کا لباس پہن کر نسرین نوش نیلوفر کے پتوں کی کشتی میں بیٹھ کر سہیلیوں کے ساتھ تھوڑی دیر تک نہر میں گئی پھر یہ سب کنارے پر بیٹھیں جہاں بلور اور پھولوں کی ایک بگھی تیار کھڑی تھی۔ اس بگھی میں دو مادہ سیمرغ جتی ہوئی تھیں اور اس انتظار میں کہ ان کی ملکہ بگھی پر سوار ہو گی آمادہ روانگی کھڑی تھیں۔ جوئے رواں کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر نسرین نوش گاڑی میں سوار ہوئی اور جوئے رواں کو اپنے پاس بٹھا کر "دیارِ گل" چلنے کا حکم دیا۔ اس حکم کے سنتے ہی چند چھوٹی چھوٹی پریوں نے جو چھوٹے چھوٹے بگل لئے کھڑی تھیں کوچ کا بگل بجایا اور اس تزک و حشمت کے ساتھ سواری روانہ ہوئی۔ سامنے طاؤس، کبوتر، قمریاں، طوطی ناچتے ہوا میں اڑتے ہوئے گاتے، چہچہاتے اور طرح طرح کے تماشے کرتے جاتے تھے۔"

اس اقتباس میں بیان کئے گئے منظر کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے گویا یہ "ALICE IN WONDERLAND" کا اردو روپ ہے۔

کھانے پینے کی اشیاء کے ضمن میں بھی یلدرم نے داستان نگاروں کا مخصوص انداز اپنایا ہے:

"یہ سب ایک دسترخوان پر بیٹھ گئیں زبرجد کے طباقوں میں طرح طرح کے کھانے اور میوے لائے گئے خربوزے، انار، انگور، سیب شکار کے گوشت اور مچھلیاں لائی گئیں۔ لالے کے پیالوں میں شراب شربت گلاب پئے گئے۔"

الغرض! افسانے کے بیانات اور تکنیک سراسر داستانی ہے۔ وہی زبان کی رنگینی تو "طلسم ہوشربا" کی زبان اس سے اگر بہتر نہیں تو کسی لحاظ سے کم بھی نہیں کہی جا سکتی۔

ان خارجی مناظر اور جزئیات کے بعد جذبات و احساسات کی عکاسی دیکھیں تو اس میں یلدرم بہت کامیاب رہے ہیں چنانچہ نسرین نوش جنسی تحرک کی بنا پر جس بے چینی، الجھن اور اس سے جنم لینے والے اعصابی اضمحلال میں مبتلا ہے اسے بہت کامیابی سے اجاگر کیا گیا ہے۔ اس ضمن میں یلدرم نے غزل اور مرثیہ کے اس مخصوص انداز کو روا رکھا جس کی بنا پر داخلی کیفیات اور خارجی مناظر کو ہم آہنگ کر کے ہم رنگ کر دیا جاتا ہے چنانچہ نسرین نوش اور جزیرہ دونوں پر گرانباری کا ایک ہی احساس مسلط نظر آتا ہے: نسرین کا یہ حال ہے۔

"اب پھولوں کا اس پر نثار ہونا اس کی روح کو مشغول نہ کرتا تھا، ناچنے والیوں کے ناچ اور عشوے اور غمزے اس کے دل کو نہ بہلاتے تھے سہیلیوں کا اس کے بدن کو ملنا اسے آرام نہ دیتا تھا وہ ایک شے تلاش کرتی تھی جسے وہ نہیں جانتی تھی کہ وہ کیا ہو گی کیا نہ ہو گی، ایک مبہم چیز چاہتی تھی جو اسے دکھ دے، اس کے دل میں درد پیدا کرے، احساس پیدا کرے اسے مسل ڈالے۔ ایک ایسی پر قوت، پر جرأت شے کہ باوجود اس کے حسن و جمال کے، باوجود اس کے کہ وہ جزیرے کی ملکہ تھی اس سے شہ دبے

اس کے رعب میں نہ آئے بلکہ اسے پکڑے، اسے مارے، ٹکڑے کر ڈالے!"

جنسی خود سپردگی کی بہت خوبصورت تصویر کھینچی گئی ہے اور یہ پہلا موقع نہیں بلکہ یلدرم غیر واضح اور مبہم اشارات میں اور کچھ بھی بتانے کی کوشش کرتے ملتے ہیں۔ اٹھتی جوانی ہو اور جنت نما جزیرہ میں، سہیلیوں کے جھرمٹ میں زندگی بیت رہی ہو، وہ جنس کی گرانباری سے مدہوش تو ہو لیکن اسکی تسکین کے ذریعہ سے ناآشنا تو ایسے میں کیا ہوتا ہے؟ یلدرم نے واضح طور پر نسوانی ہم جنسیت کی طرف اشارہ نہیں کیا (اور اس کی توقع بھی بے جا ہے) لیکن بعض اشارات مل جاتے ہیں جو بظاہر بے ضرر معلوم ہوتے ہیں:

"لذیذ شراب کے نشہ سے نسرین نوش ہنستی ہوئی ایک سہیلی کی گود میں گر پڑی۔"

"سہیلیاں اپنی مالکہ کے ہاتھ چوم چوم کے اس کے بالوں کی خوشبو سے دماغ معطر کر کے شراب کا ایک ایک گھونٹ پیتی تھیں"۔

"اس کے نرم جسم کو سہلا سہلا کے...."

جنس سے مغلوب ہو کر نسرین کی یہ حالت ہوتی ہے:

"لیکن ایک صبح خلافِ معمول اس کے دل میں ایک جلن محسوس ہوئی اٹھی، کاشانۂ بلور کے قریب جو نہر بہتی تھی اس تک گئی اور نہر کے اندر جا کر لیٹ گئی اور دیر تک اس میں بے حرکت پڑی رہی....،

اس بے تابی کے ہاتھوں مجبور ہوتی ہے تو لیڈا بن جاتی ہے۔

"اس نے دیکھا کہ اس کے پاس ایک سفید براق ہنس پھر رہا ہے اسے بھی اس نے گود میں لے لیا اور اسکے سفید سینے کو اپنے دھڑکتے ہوئے سینے

سے لگا لیا اور اس کی گردن کو اپنی گردن سے ملا دیا اور اپنی تمام قوت سے اسے بھینچنا شروع کیا اور اس طرح پرندوں کے نرم پروں میں اپنی آنکھوں کو کچھ کھولے کچھ بند کئے بدن کو جھکائے دیر تک بے حرکت پڑی رہی۔"

یونانی اساطیر میں لیڈا کو حاصل کرنے کے لئے زیوس نے راج ہنس کا روپ دھارا تھا یہ واقعہ شاعروں کے ساتھ ساتھ صدیوں سے مصوروں کے تخیل کو بھی گرماتا رہا ہے چنانچہ یلدرم نے بھی اسی کو پیش نظر رکھا۔ فرق اتنا ہے کہ لیڈا مغالطہ میں ماری گئی تھی۔

(۳)

اگر عورت کا یہ حال ہے تو مرد بھی کوئی خوش نہیں چنانچہ خارا خارستان میں جاتا ہے (خارا اور خارستان کی لفظی مناسبت بھی قابل توجہ ہے) سات آدمی ہیں جو عورت کے کومل لمس سے بغیر خود کو جنگلی جانوروں سے بدتر محسوس کرتے ہیں۔ جنھیں زخموں کو دھونے کے لئے "عورت کے ہاتھ کی ضرورت محسوس ہوتی تھی" یا "خارا کا رفیق بڈھا جب کبھی نہایت تھک جاتا یا کسی اضطراب میں ہوتا اور کسی تکلیف سے بے تاب ہو کر عورت عورت عورت" کہہ کہہ کے آہیں بھرا کرتا تھا" یا پھر" وہ بڈھا اپنے سوکھے پتوں کو جن میں رگیں ابھری ہوئی نظر آتی تھیں اٹھا اٹھا کے کہتا " آہ! ایک عورت، ایک عورت۔"

اس خارستان کو گلستان بنانے کے لئے بہار کے جس لطیف جھونکے کی ضرورت ہے وہی نہیں اور یلدرم نے قدم قدم پر بڈھے کی زبان سے اس محرومی کا احساس کرانے کی کوشش کی ہے۔ عورت کی باتیں سن سن کر خارا کا کبھی عورت دیکھے بغیر اس کا بت بنانا ایک طرح سے جنس کا ارتفاع ہے یہ دوسری بات ہے کہ ابھی تک وہ جنسی

خواہش کے اظہار کے اسالیب سے نا آشنا ہے کیونکہ :

"بڈھا اٹھ کر خارا کو لے کر جنگل میں ایک طرف لے جاتا اور کسی تاڑ کے نیچے دو زرافے اپنی گردن ایک دوسرے سے ملائے کھڑے ہوئے انھیں دکھاتا اور کہتا۔
"دیکھتے ہو؟ سمجھتے ہو؟ بس"

خارا کچھ نہ سمجھتا اور پھر سوال آمیز نظروں سے بڈھے کے چہرے کو دیکھتا۔ بت بنانے میں خارا اچھا خاصہ پیگ مولین" ثابت ہوا ہے۔ اس نے کیونکہ عورت نہیں دیکھی اس لئے اس کے جسم کے سحر سے نا آشنا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ" اس کی حاصلِ عمر یہ مورتیں تھیں اور وہ ان سے بے حد محبت کرتا تھا، محبت ہی نہیں یہ پرستش کرتا تھا" فرق صرف اتنا ہے کہ اسے کیونکہ زراقوں کے گردن میں گردن ڈالنے کی وجہ کا علم نہیں اس لئے اسے یہ معلوم نہیں کہ اس نے ان بتوں کی صورت میں جنس کے مجرد تصور کی تجسیم کرکے ان کے روپ میں جنس کا معبد بنا رکھا ہے۔

خارا اور نسرین نوش کی جنگل میں ملاقات اور ایک دوسرے کو" شکار" مجھ کو شکار ہونا جنس کا PRIMODIAL سطح پر مطالعہ کرنے کا ایک انداز ہے۔

نسرین نوش نے جب اس پر تیر چلایا تو" دیکھا کہ زخم کھا کے وہ اس کی طرف جھپٹا اور قبل اس کے کہ دوسرا تیر چھوڑنے اس نے اپنے تئیں شکار کے آغوش میں پایا اور شکار اور شکار کرنے والی کی نظریں ایک آتش ریز حرارت کے ساتھ ایک دوسرے ملیں... نسرین نوش کا نرم ریشمی لباس بارہ سنگھے کی کھال کے کپڑوں میں جسے خارا پہنے ہوئے تھا پھنس گیا۔ دونوں نے اسے چھڑانا چاہا مگر دیکھتے کیا ہیں کہ ایک کا ہاتھ دوسرے

کے ہاتھ میں ہے اور ایک ہاتھ دوسرے ہاتھ کو محبت سے دبا رہا ہے۔"

تہذیب اور معاشرے سے دور اور ٹیبوز اور INHIBTIONS کی جکڑبندیوں سے آزاد یہ ملاپ جنس کی نیوروسیس سے غیر آمیز جبلی صورت کا ترجمان بن جاتا ہے۔ اس میں ابنارمل سائیکولوجی کا دخل نہیں، یہاں اعصابی خلل نہیں اور نہ ہی کجروی جنگل میں مرد اور عورت اسی آزادی، دلجمعی اور خوشی سے ہم کنار ہوتے ہیں جو فطرت کے آزاد باسیوں سے مخصوص ہے اسی لئے یہ ملاپ کسی طرح کا کمپلیکس پیدا کرنے کے برعکس دونوں کے لئے آگہی کا در وا کر دیتا ہے، یہ عرفانِ ذات ہے اور وجود کی تکمیل اسی لئے تو" ان دونوں کا ایک دوسرے کا بوسہ لینا تھا کہ جزیرے کے پرند چہچہا کر اڑنے لگے۔ تمام کلیاں ایک دم کھل گئیں" اور جنسی ملاپ کے بعد" پہلے نسرین ہوش میں آئی تو دیکھا کہ اس کے ہونٹوں پر وصال خارا نے بوسہ لیا ایک پھول کھلا تھا۔"

یہ افسانہ یلدرم کا شاہکار اور اردو کے بہترین افسانوں میں شمار کیا جا سکتا ہے رنگین تشبیہوں اور استعاروں کی بنا پر نہیں بلکہ اپنے موضوع کی بنا پر اس سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب اردو افسانہ کی ابتدا میں ہی جنس موضوع بن چکی تھی تو پھر بعد میں یہ موضوع ٹیبو کیوں بنا؟ میری دانست میں اس کی ذمہ داری بھی کسی حد تک یلدرم پر عاید ہوتی ہے۔ گو مثنویوں اور ریختی میں بہت کچھ لکھا جا چکا تھا لیکن سرسید کی اصلاحی کوششوں اور نذیر احمد کے تعلیمی ناولوں کے بعد جنس پر افسانہ لکھنا خاصہ دشوار لگا ہوگا سو اس کی خطرناکی کو رنگین اسلوب سے کیموفلاج کرنے کی سعی کی گئی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ قارئین تشبیہات اور استعارات میں گم ہو گئے۔ اگر یہ افسانہ حقیقت نگاری کے تحت صاف اور سادہ انداز میں لکھا جاتا تو اردو افسانہ میں نام نہاد رومانی افسانہ کی داغ بیل نہ

نہ پڑتی اس کے ساتھ یہ ہوا کہ یلدرم کے ہم عصر پریم چند نے ہندو سماج سدھار کے لیے افسانے لکھ کر نذیر احمد کی روایت کو افسانوں میں فروغ دیا۔ اس پر مستزاد سیاست سے ان کی دلچسپی جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اردو افسانہ میں جنس کو ایک اہم موضوع کی حیثیت سے تسلیم کرانے کی بدنامی منٹو، عصمت اور دیگر ترقی پسند افسانہ نگاروں کے مقدر میں آئی۔ یوں جنسی افسانہ کے مخالفین اس حقیقت سے بے خبر رہے کہ اردو افسانہ نگاری کے ابتدائی دور کا ایک بہت ہی اہم افسانہ جنس کے موضوع پر تھا گو اسلوب کی بنا پر "خارستان وگلستان" اردو افسانہ میں جنس کی روایت کے فروغ کا باعث نہ بن سکا لیکن پھر بھی اسے اردو کا پہلا جنسی افسانہ قرار دیا جا سکتا ہے اور یہ اعزاز کم نہیں!

افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مُطالعہ

افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مطالعہ کرنے سے پہلے اس اساسی امر کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ نفسیاتی مطالعہ ادب پارے کی تکمیل کے بعد سے نہیں بلکہ اس کی تخلیق سے پہلے شروع ہوتا ہے۔ آخر کیوں ایک کامیاب افسانہ نگار بالعموم کامیاب ناول نگار نہیں ہوتا۔ مختصر افسانے کے فن کو منٹو اور ندیم سے بہتر کون سمجھ سکتا ہے لیکن ان دونوں نے بھی بعض اور اچھے افسانہ نگاروں کی مانند افسانہ نگار بنے رہنا ہی پسند کیا۔ گو یہ کلیہ نہیں اور پریم چند، عصمت وغیرہ کی مثالیں نمایاں ہیں لیکن پھر بھی اتنا تو واضح ہو جاتا ہے کہ افسانوی ادب کا خالق مختصر افسانہ یا ناول کا سانچہ منتخب کرتے وقت کسی ایسی نفسی کیفیت یا ذہنی حالت سے گزرتا ہے کہ وہ تجربات، وقوعات اور کیفیات کو یا تو محدب شیشے میں سے دیکھتا ہے ورنہ دریا کو کوزے میں بند کرتا ہے افسانہ نگار کے گردوپیش زندگی میں تجربات، مشاہدات اور حوادث بکھرے ملتے ہیں۔ وہ بعض نفسی کیفیات کے زیر اثر، اپنے تنقیدی ذوق کی امداد سے ردّ و قبول کے بعد

چند امور کو اپنا موضوع بناتے ہوئے بعض سے چشم پوشی کرتا ہے۔ مواد کا انتخاب سراسر نفسی کیفیات اور لاشعوری محرکات کے تابع ہوتا ہے۔ البتہ اس کی پیش کش شعوری ہوتی ہے۔ اگر یہ ادیب کی انفرادی نفسیات کا معاملہ نہ ہوتا تو تمام ہم عصر ادیب زندگی اور اس کے مسائل سے یکساں طور سے متاثر ہوتے ہوئے ملتے جلتے ادب پاروں کی تخلیق کرتے اور یوں ادیب کی انفرادیت اور زاویۂ نگاہ وغیرہ بے معنی مباحث ہوتے، لیکن یکساں خارجی حالات کے خلاف متنوع ردعمل ہی سے یہ ثابت ہوجاتا ہے کہ ردعمل کی صورت میں ادیب نے اپنی نفسی تحریکات کی ہمنوائی کرتے ہوئے لاشعوری محرکات کی رہنمائی قبول کی ہے۔ اس ردعمل سے جنم لینے والے ادب پاروں کو ناموزوں غلط، غیر متوازن وغیرہ قرار دے کر ان کی مذمت تو کی جاسکتی ہے لیکن ردعمل میں ادیب کی آزادی کو تو جھٹلایا نہیں جاسکتا بلکہ مذمت ہی سے ردعمل میں آزاد روی عیاں ہوجاتی ہے۔

نفسی کیفیات کے زیر اثر اور تنقیدی ذوق کی رہنمائی سے رد و قبول کے بعد جب اصل مواد کا چناؤ ہوجاتا ہے تو پھر کہیں تخلیقی شعور کی امداد سے فنکارانہ پیش کش کا مرحلہ آتا ہے۔ گویا ادب پارے کو جنم دینے میں اگر ادیب کی نفسی کیفیت کو اساس قرار دیا تو تنقیدی ذوق مسالہ کا کام کرے گا۔ جبکہ تخلیقی شعور سے اس عمارت کی تعمیر کے لئے خطوط متعین کئے جائیں گے۔ اس ضمن میں یہ امر ذہن نشین رہے کہ افہام و تفہیم کے لئے ان کے جداگانہ ذکر کا یہ مطلب نہیں کہ ادیب کے ذہن میں یہ سب مختلف خانوں میں بند ایک دوسرے سے لاتعلق ہوتے ہیں جس طرح تین بنیادی رنگوں سبز، زرد اور نیلے کے امتزاج میں کمی بیشی سے بوقلمونی جنم لیتی ہے۔ اسی طرح افسانوی تخلیق کے یہ اساسی عناصر بھی باہم مربوط ہوتے ہیں۔ اس مثال کو مزید وسعت دے کر نفسی

کیفیات، تنقیدی ذوق اور تخلیقی شعور کی کارکردگی کو بآسانی سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ درست ہے کہ ان تینوں رنگوں کے ملاپ سے ایک نیا رنگ جنم لیتا ہے اور اس نئے رنگ میں تینوں کا انفرادی وجود بھی مدغم ہوجاتا ہے لیکن کسی ایک رنگ کی مقدار میں کمی سے بقیہ دو رنگوں کا تناسب بھی برقرار نہ رہے گا۔ نتیجے میں رنگ کی کیفیت (شیڈ) میں فرق آجائے گا۔ بالکل اسی طرح نفسی کیفیات، تنقیدی ذوق اور تخلیقی شعور کے امتزاج سے جنم لینے والے ادب پارے میں ان تینوں کے انفرادی وجود کا سراغ لگانا بھی آسان نہ ہوگا۔

ادیب رنگ کی پڑیا نہیں۔ وہ تو گوشت پوست کا انسان ہے۔ اس کا نظامِ عصبی ہے جس کا تناؤ اور اس سے جنم لینے والی حساسیت (یا اعصابیت) اسے بے چین کئے رکھتی ہے۔ اس کا ذہن اور اس سے وابستہ بعض مخصوص نفسی تقاضے، رجحانات اور الجھنیں ہیں۔ پھر ماحول ہے جس سے پیوستہ رہنے پر وہ مجبور بھی ہے لیکن جس سے گریز کی اسے تمنا بھی ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اقتصادی امور اور معاشی تقاضے بھی ہیں۔ زندگی میں عدم مساوات اور اس سے جنم لینے والی طبقاتی کشمکش ان سب پر مستزاد، ان عوامل کے عمل اور ردعمل کی وجہ سے عمل تخلیق کی نفسیات بہت پیچیدہ صورت اختیار کرلیتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہر ادیب تولہ بھر نفسی کیفیات میں ماشہ بھر تنقیدی ذوق اور چھٹانک بھر تخلیقی شعور ملا کر اور پھر حسب ضرورت ان کے اوزان میں کمی بیشی سے قابل قدر، انوکھے اور لازوال اہمیت کے ادب پاروں کی تخلیق کر گزرتا لیکن ایسا نہیں ہے اور نہ ہوسکتا ہے۔

اس ضمن میں صرف اتنا ہوسکتا ہے کہ اگر کسی ادیب کے ہاں مستقلاً ایک عنصر کو بقیہ دو عناصر پر فوقیت ملے تو پھر ذہنی کاوشیں اس کی غماز ہوجاتی ہیں۔ نفسی کیفیات

کے غلبے سے فراوانی جذبات پیدا ہوگی۔ نتیجہ میں تخلیقات، ادیب کی نفسی گہرائیوں کا کھوج لگانے میں قطب نما کا کام بھی دے سکتی ہے۔ تنقیدی ذوق سے زیادہ تر کام لینے والے مواد کے انتخاب پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ یہ اگر ناول نگار ہوں تو ماحول کے مرقعے اور کرداروں کے تفصیلی خاکے بیان کریں گے۔ افسانہ نگار ہیں تو جزئیات نگاری سے سماں باندھ دیں گے۔ اصول و قواعد کا احترام اور انتہا پسندی سے اندھی روایت پرستی اور ماضی پرستی کا بھی اسی ذیل میں مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ اگر تخلیقی شعور سے زیادہ کام لیا جائے تو پھر "نالہ پابندِ نے نہیں ہے۔" والی بات ہوگی۔ تجرباتِ نو، تکنیک میں تنوع اور اظہار و ابلاغ کے نئے وسائل کا کھوج اسی کے مرہونِ منت ہیں لیکن ایک بار پھر اس امر کا اعادہ ہو جائے کہ ان کے جداگانہ تذکرہ یا بعض ادیبوں کے ہاں کسی ایک عنصر کے نمایاں ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ اس طرح سے یہ تینوں بھی جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ ہر اچھے ادیب کے ہاں ان کا ایک خوشگوار امتزاج ملتا ہے۔ نفسی کیفیات کے بغیر قارئین کے لئے تخلیقات میں سے نصف کشش ختم ہو جائے گی۔ تنقیدی ذوق سے منہ زور گھوڑوں ایسی نفسی کیفیات کو لگام ملتی ہے۔ جذبات کی شدت سے نہ تو تخلیق بحران یا ابال بننے پاتی ہے اور نہ ہی "آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے۔" ایسی حالت ہوتی ہے۔ رد و قبول سے خام مواد کو بہتر سے بہترین بنا کر تجربات میں نئے پن کی کڑواہٹ کم کی جاتی ہے اور اگر تخلیقی شعور نہ ہو تو روایات اور اصول و ضوابط سے تخلیقات کا سوتا خشک ہو جائے گا اور نفسی کیفیات مرجھا جائیں گی۔

ان تین عناصر کی روشنی میں افسانوی (بلکہ کسی بھی) ادب کی تخلیق کے عمل کی تفہیم

کے بعد جب ہم افسانوی تکنیک کی طرف رجوع کریں تو افسانہ اور ناول میں گو طوالت اور وحدتِ تاثر وغیرہ سے امتیاز پیدا کیا جا سکتا ہے لیکن جب مجموعی لحاظ سے افسانوی تکنیک کا جائزہ لینا مقصود ہو تو پلاٹ — نقطۂ عروج — کردار — منظر نگاری — مکالمے — جزئیات نگاری وغیرہ افسانہ اور ناول دونوں میں مشترک ہیں اور ان کے حسین امتزاج اور فنکارانہ کمی بیشی سے ہی افسانوی تکنیک معرضِ وجود میں آتی ہے چنانچہ مختلف ادیبوں نے انہی عناصر میں کمی بیشی اور ترمیم و تنسیخ سے تکنیک میں تنوع سے جادو جگائے ہیں۔ مخصوص موضوعات کی ترجیح اور زاویۂ نگاہ کے باعث بعض ادیب ایک پر زور دیتے ہیں تو بعض دوسرے پر۔ طوالت کے باعث ناول نگار تفصیل نگار بن سکتا ہے۔ اسے چونکہ افسانہ نگار کی وحدتِ تاثر کی ضرورت نہیں اس لئے اسے ان اساسی عناصر کے تمام امکانی پہلوؤں کا کھوج لگانے کی اجازت ہے اس کے برعکس افسانہ نگار کا کینوس محدود ہی نہیں بلکہ اسے وحدتِ تاثر سے شدتِ تاثر پیدا کرنی ہے۔ اس لئے اپنے مقصد کے مطابق وہ ان سب میں رد و قبول کمی بیشی اور ترمیم و تنسیخ پر مجبور ہے۔

اسی سے افسانوی ادب میں پلاٹ کو اہمیت ملتی ہے۔ عام خیال کے برعکس پلاٹ کسی حادثہ، واقعہ یا منظر کا نام نہیں بلکہ ان میں ربط پیدا کرنے والی کڑی پلاٹ ہے اگر ایک لمحے کو ناول کے مختلف واقعات، حوادث اور مناظر کا ان کی جداگانہ حیثیت میں مطالعہ کیا جائے تو انفرادی لحاظ سے ہر واقعہ دلچسپ، حادثہ دل گداز اور منظر خوشگوار معلوم ہوگا لیکن ان سب کو ایک لڑی میں پرونا پلاٹ کا کام ہے۔ دو انفرادی اور بظاہر غیر متعلق واقعات کو ملانے والی کڑی اگر منطقی اور حقیقت پسندانہ ہو تو قاری کا

ذہن اسے قبول کرے گا۔ اگر ایسا نہیں تو وہ اسے "جھوٹ" "غیر حقیقی" اور "بعید از امکان" سمجھے گا۔ اسی لئے تو آج کا قاری قدیم داستانوں سے متاثر نہیں ہوتا کیونکہ ان کے پلاٹ منطق، مشاہدہ اور تجربہ کی تکذیب کرتے ہیں جبکہ جدید ناول کا قاری کہانی کو سچ نہ سمجھتے ہوئے بھی پلاٹ کی منطقی نوعیت اور حقیقت پسندانہ رویہ کے باعث انھیں "امکانی" سمجھ کر "تسلیم" کر لیتا ہے۔

اسی بات کو پرسی لوبک (PERCY LUBBOCK) نے ایک اور طریقہ سے بیان کیا ہے:

" افسانوی فن کا آغاز اس وقت تک نہیں ہوتا جب تک ناول نگار اپنی کہانی کو پیش کش کی چیز نہ سمجھے یعنی ایسی پیش کش کہ کہانی خود ہی بیان ہو۔ قاری کے سامنے کہانی کے واقعات کا معلومات کے انداز میں بیان کر دینا کتاب کی ترتیب یا ابواب کی فہرست بیان کر دینے کے علاوہ اور کچھ نہیں[۵۱]"

پلاٹ کے مقابلے میں واقعات کی انفرادی لحاظ سے اتنی اہمیت نہیں جتنی کہ بالعموم سمجھی جاتی ہے۔ یہ درست ہے کہ واقعات میں دلچسپی کا ہونا ضروری ہے۔ لیکن ان دلچسپ واقعات کو ملانے والی کڑیاں اگر ناموزوں، غیر متناسب اور عام مشاہدہ کے برعکس ہوں تو پھر "فسانۂ آزاد" ایسی بے لگام تصنیف وجود میں آتی ہے۔

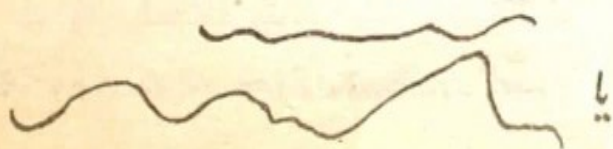
نفسیاتی لحاظ سے پلاٹ اس بنا پر اہم ہے کہ واقعات کے تسلسل کی وجہ سے قاری پر کسی ایک واقعہ کا زیادہ گہرا اثر نہیں ہوتا۔ اسی لئے تو افسانوی ادب میں دلچسپی کی اساس پلاٹ بنتا ہے۔ پیچیدہ اور گتھا ہوا پلاٹ ہو تو قاری سسپنس کے جال میں پھنس کر رہ جاتا ہے۔ مہاتی، جاسوسی افسانوں کی مقبولیت کا بھی یہی راز ہے ہمارے

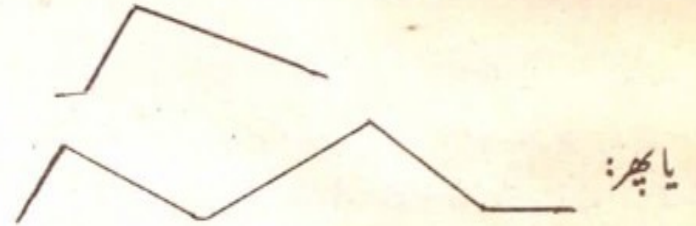
[۵۱] PERCY LUBBOCK "THE CRAFT OF FICTION" P. 62.

قدیم داستان گو بھی اس گُر سے واقف تھے۔ وہ پلاٹ کو الجھانے کے لئے ضمنی قصّوں اور قصہ در قصہ کی امداد لیتے تھے۔ جدید تکنیک کے لحاظ سے یہ ایک خامی تھی لیکن اس سے ان کا مقصد یہ تھا کہ قاری پھر کیا ہوگا۔؟ کے احساس کے تحت داستان میں محو رہے۔ اس انداز کی بڑی مشہور مثال الف لیلہ کی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو اصل کہانی شہر زاد کی ہے اور یہ کہانی چند صفحات میں ختم ہو جاتی ہے۔

"جھول" والے پلاٹ میں واقعات کو مربوط نہ کرنے کی کوشش کرتے ہوئے سمیٹنے کی بجائے بکھیر دیا جاتا ہے۔ یورپ میں PICARESQUE ناول کی قسم اسی پلاٹ سے وجود میں آئی، اردو میں "فسانۂ آزاد" اس کی نمایاں مثال ہے۔ اس کے برعکس بعض ناول نگار پلاٹ کی تعمیر اور واقعات کی ترتیب میں کسی ماہر تعمیر ایسا اہتمام اور سلیقہ روا رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں مرزا رسوا کی مثال پیش کی جا سکتی ہے۔ خصوصیت سے "امراؤ جان ادا" جس میں انھوں نے واقعات (بلکہ ابواب) کی ترتیب ایسی رکھی کہ نقطۂ عروج پر آ کر تمام واقعات کا پھیلاؤ سمٹ کر پلاٹ ایک محراب کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔

قاری کے لئے پلاٹ کی نفسیاتی اہمیت اس بنا پر ہوگی کہ وہ اس کی دلچسپی کو ادھر اُدھر بھٹکنے کی بجائے ایک ہی خط پہ گامزن رکھتا ہے۔ یہ دلچسپی نہ تو ساکت ہوتی ہے اور نہ ہی کسی ایک نقطہ پر مرکوز بلکہ اس میں ارتقار اور پھیلاؤ ملتا ہے۔ اس دلچسپی کی اگر وضاحت مقصود ہو تو اسے ایک خط مستقیم سے ظاہر نہیں کیا جا سکتا بلکہ پلاٹ کی نوعیت کے مطابق اس کی صورتیں بھی تبدیل ہوتی جائیں گی جیسے :

یا

کسی گراف کی مانند اس میں بھی نشیب و فراز ملیں گے جیسے :

یا پھر:

سہولت کی خاطر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ دلچسپی کا نقشہ پلاٹ کا نقشہ ہوگا۔

نفسیاتی لحاظ سے پلاٹ کا ایک نقصان بھی ہے۔ دلچسپی کیونکہ ادیب کے متعین کردہ خطوط ہی پر رواں رہتی ہے۔ اس لئے دوران مطالعہ قاری کے اپنے خیالات و تصورات، جذبات اور احساسات وغیرہ بھی پلاٹ کی حدود میں محصور رہتے ہیں جس کے نتیجہ میں قاری محض "قاری" رہتے ہوئے "فعال قاری" نہیں بن سکتا اسی لئے تو بعض اوقات حالت کچھ ایسی ہوتی ہے جیسے کسی برتن میں مشک انڈیل دی۔ برتن بڑا ہے تو تمام پانی اسی میں سما جائے گا ورنہ کناروں سے بہہ نکلے گا۔ یہی حال اس افسانوی ادب کا ہوتا ہے جس میں کہانی نگار خصوصیت سے پلاٹ ہی پر زور دیتا ہو۔ چنانچہ بعض اوقات اس کا سب کچھ کہنا یک طرفہ ٹریفک والی بات ہو جاتی ہے۔

ادیب اور قاری میں کتاب کی وساطت سے ایک طرح سے مکالمہ کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ مصنف خود تو موجود نہیں لیکن تحریر کی صورت میں اپنی نفسی کیفیات تنقیدی ذوق اور تخلیقی شعور سمیت وہ موجود ہوتا ہے۔ ادھر قاری میں بھی یہ سہ عناصر ہوتے ہیں گو خام صورت میں یا نسبتاً بہت کم شدت سے محسوس کئے جاتے ہیں اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ذہن کا ایک حصہ دورانِ مطالعہ سوچتا رہتا ہے۔ ذہن بظاہر محو ہوتے

کے باوجود بھی فعال رہتا ہے۔ ایبرسن نے جس کے لئے تخلیقی مطالعہ کی اصطلاح وضع کی، وہ مطالعہ کی ایسی ہی صورت ہے۔ دورانِ مطالعہ ذہن محض سوچتا ہی نہیں بلکہ تحت الشعور کی سطح پر قاری بعض نفسی کیفیات سے دوچار ہو کر کہانی کے زیر اثر نئے جذبات و احساسات سے آشنا بھی ہوتا ہے۔ اگر یہ سب کچھ پلاٹ سے ہو جائے تو پھر قاری اور مصنف میں وہ رشتہ قائم ہو جاتا ہے جسے میں نے مکالمہ سے تعبیر کیا ہے اور اسی سے قاری "فعال قاری" بنتا ہے۔ اس صورت میں نہ ادیب سقہ بنتا ہے اور اس کی تخلیق پانی کی مشک اور نہ ہی قاری بے جان کھلے منہ کا برتن کیونکہ قاری فعال ہوتا ہے اس لئے مطالعہ ان تینوں اساسی عناصر کو ختم نہیں کرتا بلکہ انھیں تقویت دے کر مزید جلا بخشتے ہوئے مطالعہ کو نفسیاتی فوائد کا باعث بنا دیتا ہے آئی۔ اے رچرڈز نے بھی اس پہلو پر بہت زور دیا ہے۔ اس کے بقول :

"کسی بھی مطالعہ کے دوران ذہن میں دو طرح کی کارکردگی کا مظاہرہ ملتا ہے انہیں ہم "رو" سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یہ دونوں روئیں لاتعداد باہمی روابط کے علاوہ ایک دوسرے پر شدید طور سے اثر انداز بھی ہوتی رہتی ہیں۔ ان میں سے نسبتاً چھوٹی کو ہم "عقلی رو" کہہ سکتے ہیں جبکہ دوسری کو متحرک یا ہیجانی رو قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ ہماری دلچسپیوں کی عمل پذیری کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔"[۱]

"اب دلچسپی کی نوعیت کی تفہیم کے لئے ہمیں ذہن کا بے حد نازک اور لطیف

---

[۱] I.A. RICHARDS. "SCIENCE AND POETRY" P.13.

توازنوں کے نئے تشکیل پانے والے نظام کی حیثیت سے تصور کرنا ہوگا۔ ایسا نظام جو ۔ ہماری صحت تک مسلسل ارتقا پذیر رہتا ہے۔ پھر وہ خارجی ہیجان جس سے ہم دوچار ہوتے ہیں کسی نہ کسی حد تک اس نظام میں ہلچل کا باعث بنتا ہے۔ اس ہلچل کے بعد یہ نظام جو نیا توازن اختیار کرتا ہے وہ ہماری اس تحریک کی بنا پر ہوگا۔ جس کے زیر اثر ہم نے ہیجان کے سامنے ردعمل کا مظاہرہ کیا۔ اور اس نظام کا اساسی توازن ہماری بنیادی دلچسپیوں سے تشکیل پاتا ہے۔" [1]

دلچسپی کے اس نفسیاتی مفہوم سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ رچرڈز نے اسے بہت وسیع معانی میں استعمال کیا ہے گو قاری شعوری طور سے تو کسی ادب پارے کو "دلچسپ" سمجھتے ہوئے اس کے مطالعہ سے لطف اندوز ہو رہا ہوتا ہے لیکن ادب پارے کی یہ دلچسپی دراصل وہ ہیجان ثابت ہوتی ہے جو قاری کے "بے حد نازک اور لطیف توازنوں سے تشکیل پانے والے نظام میں کسی نہ کسی حد تک ہلچل کا باعث" بنتی ہے۔ اسلئے پلاٹ ایسا نہ ہو کہ قاری کا ذہن اس سے کسی طرح کے بھی اثرات قبول نہ کر سکے۔

لکھتے وقت ادیب بعض نفسی کیفیات سے گزرتا ہے۔ اگر پلاٹ درست ہو تو قاری بھی کسی نہ کسی حد تک ان نفسی کیفیات سے بہرہ ور ہو سکتا ہے اور وہ نفسی رابطہ جنم لیتا ہے جسے ادیب اور قاری میں "مکالمہ" سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اس ضمن میں نذیر احمد اور عبدالحلیم شرر کے پلاٹوں کی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ نذیر احمد کی مدرسانہ ذہنیت، واعظانہ اسلوب اور اندھی

---

[1] IBID P.15.

مقصد نگاری پلاٹ کو ابھرنے اور پھیلنے کا موقعہ ہی نہیں دیتی۔ جبکہ شرر نے ناکام کردار نگاری، خام تاریخ نگاری اور ماحول کی غلط اور مبالغہ آمیز تصویر کاری ایسے عیوب چھپانے کے لئے صرف واقعات کی تیز رفتاری سے جنم لینے والی دلچسپی پر انحصار کیا۔ اگر ایک قاری کو بولنے کا موقع نہیں دیتا تو دوسرا سوچنے ہی نہیں دیتا۔

نقطہ عروج پلاٹ کا سب سے اہم حصہ تصور ہوتا ہے۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو مکالموں کی مانند یہ بھی ڈرامہ سے مستعار معلوم ہوتا ہے۔ ڈرامہ کیونکہ افراد، نظریات حق و باطل یا کسی طرح کی بھی کشمکش سے جنم لیتا ہے اس لئے پلاٹ میں لازماً ایک ایسا مقام بھی آئے گا جہاں دونوں متصادم قوتوں کی آویزش منطقی انتہا پر پہنچ کر کسی ایک کی فتح یا شکست پر منتج ہوگی۔ افسانوی ادب میں بھی واقعات (ان کا باہمی تصادم ضروری نہیں) کی انتہائی صورت نقطۂ عروج سے تعبیر ہوتی ہے اور بھی اچھے کہانی کاروں کے ہاں اس کا رچا ہوا شعور ملتا ہے۔ پریم چند سے پہلے نقطۂ عروج صرف واقعات سے ہی ترتیب پاتا تھا۔ یہ انداز قدیم داستانوں کی یادگار قرار دیا جا سکتا ہے جہاں کردار شاہی اور واقعات خارق عادت! چنانچہ شرر کے بعض ناولوں میں نقطۂ عروج واقعات سے پیدا ہوتا ہے۔ نذیر احمد چونکہ واقعات اور کردار دونوں پر ہی چھائے رہتے ہیں اس لئے ان کے ناولوں میں شاید ہی کہیں نقطۂ عروج ملے ابن الوقت اور توبۃ النصوح میں نقطہ عروج پیدا کرنے والی کشمکش موجود ہے لیکن وہ یوں بے سود ثابت ہوتی ہے کہ ان کے کردار بے جان ہیں ورنہ کلیم اور ابن الوقت دونوں ہی میں اعلیٰ کردار بننے والی تمام خصوصیات موجود ہیں اور اگر انھیں فطری نشوونما کا موقع دیا جاتا تو ان کے کردار، کرداری محرکات اور ماحول کی باہمی کشمکش سے جو نفسی نقطۂ عروج

جنم لیتا ہے وہ شرر کے واقعاتی نقطۂ عروج سے کہیں زیادہ بہتر اور متاثر کن ہوتا لیکن ان کا واعظانہ اسلوب تمام تکنیکی اصولوں پر چھایا رہتا ہے۔ مرزا رسوا کیونکہ اپنے پلاٹوں کی تشکیل میں ماہر تعمیرات ایسے نسبت و تناسب کا التزام روا رکھتے تھے۔ اس لئے ترتیبی شعور کے حامل ان پلاٹوں میں نقطۂ عروج واقعاتی ہی نہیں بلکہ اس میں شعوری کاوش کا احساس بھی ہوتا ہے۔ پریم چند نے پہلی مرتبہ نقطۂ عروج کی نفسی اہمیت کو محسوس کرتے ہوئے زور دیا کہ نقطۂ عروج کو کرداروں کی نفسی کیفیات کے زیر اثر جنم لینا چاہئے۔

نقطۂ عروج کے لحاظ سے جدید ادب کی سب سے اہم خصوصیت ہی یہی ہے کہ قدیم ناولوں میں عمل یعنی کرداروں کی خارجی نشوونما اور واقعات کے تانے بانے کو اہمیت دی جاتی تھی لیکن اب اس کے برعکس نفسی واردات سے جنم لینے والی داخلی کشمکش اور باطنی کیفیات کو عکاسی کا مقصود فن سمجھا جاتا ہے پہلے کردار کیونکہ واقعات کے تابع تھے (قدیم داستانیں، نذیر احمد اور شرر کے ناول) اس لئے ارتقا کے باوجود بھی واقعات کرداروں پر حاوی ہوتے تھے اور کردار واقعات کا ردعمل ہوتے تھے لیکن اب معاملہ برعکس ہے۔ یعنی واقعہ کردار کے ردعمل سے معرض وجود میں آتا ہے۔ اب خارجی وقوعات کے تانے بانے پر اتنا زور نہیں جتنا شخصیت کے نہاں خانوں میں جھانکنے کی کوشش پر ہے۔ نتیجہ میں اب محض واقعات کا الجھاؤ دینا ہی نقطۂ عروج کو جنم نہیں دے سکتا بلکہ خود کرداروں کی داخلی کش مکش نقطۂ عروج کا باعث بنتی ہے۔ "یہ نفسی نقطۂ عروج" کچھ جدید نفسیات کا مرہون منت نہیں بلکہ ہر اس اچھے کہانی کار کے ہاں نفسی نقطۂ عروج مل سکتا جس نے کردار نگاری کی اساس نفسی پیچیدگیوں پر استوار کی ہو۔ دستوفسکی کے ناول

ناول نفسی نقطۂ عروج کی بڑی خوبصورت مثالیں ہیں کیونکہ اس کے سبھی اچھے ناولوں میں کردار واقعات کے تابع نہیں بلکہ واقعات کرداروں کے نفسی تغیرات سے وقوع پذیر ہوتے رہتے ہیں۔ اردو میں عصمت چغتائی کا ناول "ٹیڑھی لکیر" اس انداز کی بڑی اچھی مثال ہے افسانوں میں پریم چند نے شعوری طور سے اس کا التزام روا رکھا کہ کرداروں کی نفسی کیفیات سے نقطۂ عروج جنم لے چنانچہ ان کے "زیور کا ڈبہ" ایسے عام افسانہ سے لے کر "کفن" ایسے کامیاب افسانہ تک میں نفسی نقطۂ عروج کی کامیاب مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ پریم چند کے بعد منٹو، عصمت، بیدی اور ندیم کے افسانوں میں نفسی نقطۂ عروج کا کامیاب مظاہرہ ملتا ہے۔ ندیم نے گذشتہ سالوں میں اپنے افسانوں کے انداز میں کافی تبدیلیاں کی ہیں جن سے ان کے افسانوں کی تکنیک میں خاصی تبدیلیاں آ رہی ہیں۔ اس ضمن میں "موج خون" بڑی کامیاب مثال ہے جہاں داخلی کشمکش نفسی نقطۂ عروج کا باعث بنتی ہے۔

ناول و افسانہ کے ساتھ ساتھ جدید ڈرامہ میں بھی نفسی نقطۂ عروج مل جاتا ہے حالانکہ ڈرامہ خارجی عمل سے عبارت ہے حتیٰ کہ داخلی کشمکش بھی خارجی عمل سے ہی ظاہر کی جاتی ہے لیکن اس کے باوجود بھی یوجین اونیل، آرتھر ملر اور ٹینیسی ولیم ایسے ڈرامہ نگاروں نے جبلی محرومیوں اور نفسی تغیرات سے جنم لینے والے انسانی المیہ کو نفسی نقطۂ عروج سے اور بھی موثر بنایا ہے۔ اردو میں میرزا ادیب نے بعض ڈراموں اور خصوصیت سے "شیشے کی دیوار" میں اس سے بہت کام لیا ہے۔ "شیشے کی دیوار" میں کیونکہ عام ڈرامائی مفہوم میں "عمل" نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس لئے میرزا ادیب نے تاثر کے لئے صرف نفسی کشمکش اور اس سے جنم لینے والے نفسی نقطۂ عروج پر انحصار کیا ہے۔

جدید نفسیات نے ذہنی اعمال کی تشریح و تحلیل میں جس بصیرت کو عام کیا اس سے افسانوی تکنیک میں بھی انقلاب برپا ہوا یہ انقلاب "تلازم خیالات اور شعور کی رو" سے آیا۔ "تلازم خیالات کا اصول گو" قدیم" نفسیات میں بھی تھا لیکن تحلیل نفسی میں خوابوں کی اشاریت کی تشریح کے ضمن میں اسے خصوصی اہمیت دی گئی۔ فرائڈ کے بعد ژنگ نے وسیع تحقیقات سے اسے جداگانہ طرزِ علاج ہی نہ بنایا بلکہ آلات وغیرہ کی امداد سے اسے تجربہ گاہ کا وقوعہ بھی بنا دیا۔ سیدھے سادے الفاظ میں اس نظریہ کا خلاصہ یوں ہوگا کہ دیپ سے دیپ جلنے کی مانند خیال سے خیال کا چراغ روشن ہوتا ہے۔ شعور کی رو کا نظریہ امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمز نے پیش کیا تھا۔ اس نے پہلی بار یہ واضح کیا کہ شعور کسی واضح ٹھوس یا جامد کیفیت کا نام نہیں بلکہ یہ تُندی کے دھارے کی طرح ہر دم رواں دواں اور متغیر ذہنی حالت ہے۔ ہمارے ذہن میں شعور خطِ مستقیم کی مانند نہیں بلکہ لہروں کی صورت میں ہوگا۔ اس نے شعور کی رَو کے چار خصائص بیان کئے جو مختصراً یوں ہیں:

ا۔ ہر ذہنی حالت کسی ذاتی شعور کا جزو ہوتی ہے۔

ب۔ ذاتی شعور سے وابستہ تمام ذہنی کیفیات ہر دم متغیر رہتی ہیں۔

ج۔ ذاتی شعور کی ہر حالت میں تسلسل ملتا ہے۔

د۔ ذاتی شعور کی ہر حالت اشیا اور وقوعات میں رد و قبول کے باعث بعض میں تو دلچسپی ظاہر کرتی ہے۔ جبکہ بعض کو خاطر میں نہیں لایا جاتا۔[۱] ایک اور موقع[۲] پر اس نے شعور کی رَو کے عمل کی یوں وضاحت کی۔

---

[۱] WILLIAM JAMES. "TEXT BOOK OF PSYCHOLOGY." P.152.
[۲] IBID P.163.

"کسی پرندہ کی طرح اس میں بھی عالمِ پرواز اور حالتِ سکون کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ زبان کا آہنگ اس کی مثال ہے۔ ایک خیال ایک ہی فقرے میں ادا کرنے کے ساتھ اس فقرے کو ایک وقفے سے ختم کیا جاتا ہے۔ ہم شعور کی رَو میں حالتِ سکون کو اثباتی حصّہ (SUBSTANTEV PART) اور عالمِ پرواز کو عبوری حصّہ TRANSITIVE PART کہیں گے۔

شعور کی رو کا تفصیلی تذکرہ اس بنا پر ضروری تھا کہ اس نے افسانوی ادب کی تکنیک کو بے حد متاثر کیا جبکہ آزاد تلازمہ سے جدید شاعروں نے زیادہ فائدہ اٹھایا خاص طور سے ان شعراء نے جنھوں نے ایذرا پاؤنڈ کی پیروی میں امیجز کو اساسی اہمیت دی یا جو سرریلزم کی تحریک سے متاثر ہوئے۔

تلازمہ اور شعور کی رو سے پہلے افسانوی تکنیک میں بالعموم اور پلاٹ کی تشکیل میں بالخصوص نظم و ضبط اور ترتیب و توازن کا کچھ ضرورت سے زیادہ ہی لحاظ رکھا جاتا تھا جس کے نتیجہ میں کردار واقعات کی سیڑھی پر مصنف کی انگلی پکڑے آرام سے چڑھتے جاتے چنانچہ کردار نگاری کا ایک مخصوص انداز مقرر ہو چکا تھا۔ ابتداء میں کردار کا تعارف کرایا جاتا اور کرداری خصائص بیان ہوتے (بلکہ حلیہ تک بتا دیا جاتا) یوں ان کی روشنی میں کردار اُبھارا جاتا۔ یوں دیکھا جائے تو واقعات سے کرداری خصوصیات ابھارنے کا کام لیا جاتا تھا۔ بلکہ بعض اوقات رنگ بھرتے جاتے۔ داستانی کردار نگاری اس انداز کی حامل تھی۔ علاوہ ازیں واقعات کے بیان میں کیونکہ زمانی تسلسل اور ترتیب کو ملحوظ رکھا جاتا تھا اس لئے کہانی کی اساس پلاٹ پر استوار تھی، کہانی میں پلاٹ ریڑھ کی ہڈی تھا اس میں جھول عیب اور بغیر پلاٹ کے کہانی کفر!

تلازمہ اور شعور کی رَو نے اگر ایک طرف پلاٹ پر کاری ضرب لگائی تو دوسری طرف کردار نگاری کا روایتی انداز یکسر بدل دیا۔ پلاٹ کی اقسام سمجھانے والے گراف کے سیدھے خطوط ابھی لکیروں کا مجموعہ بن گئے۔ اب واقعات کا زمانی تسلسل ضروری نہ رہا بلکہ بعض صورتوں میں تو رکاوٹ ثابت ہونے لگا۔ زمانی پابندیوں کو ختم کیا گیا کردار کی سوچ کو واقعات پر فوقیت دے کر ذہنی ڈرامہ کو خارجی واقعات کا مظہر قرار دے دیا۔ اور ظاہر ہے کہ ذہن زمان و مکان کی پابندیوں سے آزاد ہے۔

آزاد تلازمہ اور شعور کی رو نے کہانی کار کو یوں بالکل آزاد کر دیا کہ لاشعوری محرکات ان دونوں کا انداز اور رخ متعین کرتے ہیں اگر مختلف افراد کے لئے ایک ہی شے، لفظ یا رنگ کو تہیج بنایا جائے تو ان میں سے ہر ایک کے خیالات کی گاڑی کا رُخ کسی اور ہی طرف ہوگا۔ شعور پر لاشعور چھاپے مارتا رہتا ہے جس کہانی کار نے صرف لاشعوری محرکات کی عکاسی ہی کو مقصودِ فن قرار دیا۔ وہ پلاٹ کی پابندیوں سے آزاد ہو گیا۔ پلاٹ جس نظم وضبط کا متقاضی ہے۔ لاشعور کی اودھم بھری دنیا اس سے مبرا ہے اسی لئے انتشار اور ذہن کی سیال کیفیات کی تصویریں پلاٹ کے چوکھٹے میں فٹ نہ ہو سکیں اس سے کردار نگاری کا انداز بھی دگرگوں ہو گیا۔ اب سانچے میں ڈھلے ڈھلائے کرداروں کے شعور کی جگہ لاشعوری خاکے نے لے لی۔ یوں کہانی کار کے لئے کردار کا حلیہ بیان کرنا یا کرداری خصوصیات کا تعین ضروری نہیں رہا۔ اب وہ علامات و امیجز وغیرہ کی امداد سے لاشعوری عوامل کی کارفرمائیوں پر روشنی ڈال کر کردار کی فطری نہیں بلکہ نفسی تصویر پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

آزاد تلازمہ کے مطابق اور شعور کی رَو کے تحت لکھے جانے والے افسانے یا ناول

ہمارے ہاں ابھی تک تجرباتی دور میں ہیں بلکہ سبھی مقبول اور سلجھے ہوئے فن کاروں نے متنوع تکنیکی تجربات کے باوجود بھی ان کی طرف خصوصی توجہ نہیں دی۔ بغیر پلاٹ کے افسانے عام ہو چکے ہیں لیکن ایسے افسانوں میں پلاٹ کی کمی دیگر تکنیکی لوازمات سے پوری کر دی جاتی ہے۔ بعض لکھنے والوں نے اس انداز کو اگر اپنایا تو مقصد تجربہ کی سنسنی خیزی تھا اور ایسی ژولیدگی پیدا کی کہ کسی کے پلے بھی کچھ نہ پڑے ایسی تخلیقات کو خود کلامی سمجھ کر خود کہانی کار کے نفسی تجزیہ کے لئے تو استعمال کیا جا سکتا ہے لیکن اگر قاری تک کسی بات کا ابلاغ نہیں ہو پاتا تو پھر ایسے نفسیاتی تجربات بے سود ہوتے ہیں۔ نفسیات انسان کے مطالعہ کا نام ہے اور ادب میں بھی نفسیات سے یہی کام لیا جانا چاہیے۔ لیکن اگر نفسیات کے زیر اثر لکھی جانے والی تحریر ابلاغ سے عاری محض بے معنی اظہار ہو تو ایسی نفس بینی کس کام کی؟

نفسیاتی لحاظ سے کسی کہانی کی سب سے بڑی کامیابی ہی یہی ہے کہ قاری اس کے ساتھ تطبیق کر کے خود کو ایک کردار سمجھتے ہوئے واقعات کے ساتھ ساتھ چلتا جائے۔ اس کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ مصنّف کا مقصد قاری پر واضح ہی نہیں ہوتا بلکہ اس تطبیق کی بنا پر وہ مقصد اس کے ذہن میں جاگزیں بھی ہو جاتا ہے۔ بعض کردار مدتوں ذہن کو ہانٹ کرتے رہتے ہیں، بعض واقعات بھلائے نہیں بھولتے۔ یہ سب تطبیق کی وجہ سے ہے۔ گو بچوں[1] اور عورتوں میں خام احساسات اور شدتِ جذبات کی وجہ سے یہ تطبیق آسانی سے تکمیل کے مراحل طے کر لیتی ہے لیکن اس کا یہ مطلب

---

[1] بچوں اور عورتوں کے بارے میں تفصیلی بحث کے لئے ملاحظہ ہو:
"ادب اور لاشعور" مطبوعہ: مکتبہ عالیہ، لاہور

نہیں کہ مرد قارئین اس سے نا آشنا ہوتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ مرد بالعموم عورتوں کی مانند "رومانی" ناول پڑھ کر، رو رو کر تکیے بھگو کر، ناکام آرزوؤں کا مداوا تلاش نہیں کرتے لیکن متاثر وہ بھی ہوتے ہیں، البتہ عورتوں کی مانند مردوں کے صرف غدود ہی متاثر نہیں ہوتے لیکن نفسیاتی ادب کے نام پر لکھی جانے والی بیشتر بے سر پیر کی تجریدی کہانیوں سے تطبیق کی سرے سے کوئی گنجائش ہی نہیں رہتی اس لئے یہ تاثر انگیزی کے بہت بڑے اور اہم وسیلہ سے محروم رہتے ہیں۔

افسانوی تکنیک کا یہ نفسیاتی مطالعہ کردار نگاری کے تفصیلی تجزیہ کے بغیر تشنہ رہے گا۔ کیونکہ ایک کامیاب کردار کہانی کے واقعات ہی کو آگے نہیں بڑھاتا بلکہ وہ مصنف اور قاری کے درمیان ایک رابطہ بھی بنتا ہے۔ ایسا رابطہ جس سے یا تو تطبیق کی حالت جنم لیتی ہے اور یا پھر وہ ذہنی کیفیت جسے مضمون کی ابتدا میں "مکالمہ" سے تعبیر کیا گیا۔ کردار نگاری پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے جس کا لب لباب یہ ہے کہ کردار فطری ہو اور کردار نگاری فطرت (یا زیادہ سے زیادہ نفسیات) کے اصولوں کے مطابق ہو اور اسے ہی صحیح کردار نگاری کا معیار تسلیم کرتے ہوئے ان کی نشوونما میں ای ایم فاسٹر کی مدور کردار (ROUND) اور سیدھے کردار (FLAT) دو قسموں پر انحصار کیا جا تا رہا ہے۔

فاسٹر کے بقول:

"ہم کرداروں کو سیدھے اور مدور دو قسموں میں بانٹ سکتے ہیں۔ سترھویں صدی میں سیدھے کردار "مزاحیہ" کہلاتے تھے۔ اب انھیں بعض اوقات مثالی (TYPE) یا بسا اوقات کرداری خاکہ بھی کہا جاتا ہے۔ اپنی خالص صورت میں ان کی تشکیل ایک صفت یا تصور کے خمیر سے ہوتی ہے لیکن جیسے ہی ان میں ایک سے زیادہ عناصر کی ظہور پذیری ہو تو ان میں اس کجی کے آثار ہو جاتے ہیں جو بالآخر مدور کردار پر منتج ہوتی ہے۔" [۵۱]

"سیدھے کرداروں کا ایک بہت بڑا فائدہ یہ ہے کہ یہ ہر حالت میں بآسانی پہچانے جا سکتے ہیں۔ یہ عضوی آنکھ سے نہیں پہچانے جاتے بلکہ قاری کی چشم جذبات انہیں پہچان لیتی ہے کیونکہ اول الذکر کے لئے تو ان کا وجود محض ایک نام سے عبارت ہوتا ہے۔" [۵۲]

"دوسرا فائدہ یہ ہے کہ قاری بعد میں بھی انھیں بآسانی یاد رکھتا ہے کیونکہ حالات انھیں تبدیل نہ کر سکے اس لئے قاری انھیں فراموش نہیں کر سکتا۔" [۵۳]

مدور کرداروں کی اس نے خصوصی طور سے تعریف بھی نہیں کی اسلئے بآسانی انھیں سیدھے کرداروں کے برعکس سمجھا جا سکتا ہے البتہ وہ انھیں سیدھے کرداروں کے مقابلے میں بہتر سمجھتا ہے کیونکہ صرف مدور کردار ہی کچھ دیر کے لئے المیہ کردار کی ادائگی کے قابل ہوتے ہیں اور ہم میں یہ مزاح یا تخفیف کے علاوہ ہر طرح کے احساسات کا موجب بھی بن سکتے ہیں۔ [۵۴]

یہ قسمیں غلط تو نہیں لیکن کیا تمام کردار نگاری صرف ان دو عمومی اقسام میں بانٹی جا سکتی ہے؟ اگر افسانوی کرداروں کو عام زندگی میں ملنے والے افراد کی تصویریں

---

[۵۱] E.M. FOSTER. "A SPECTS OF THE NOVEL" P. 73,

[۵۲] ایضاً صفحہ ۷۳

[۵۳] ایضاً صفحہ: ۷۶

[۵۴] ایضاً صفحہ: ۷۷

علامات تسلیم کیا جائے تو یہ عمومی تقسیم سطحی ثابت ہوگی۔ زندگی میں افراد میں جو کرداری تنوع ملتا ہے اسے سیدھے اور مدور میں سمیٹا جا سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں! علاوہ ازیں فاسٹر نے سیدھے کرداروں کی جو خصوصیات گنوائی ہیں یہ وہی ہیں جو کسی نہ کسی حد تک تمثیل (ALLEGORY) کے جامع الصفات اور اسم بامسمیٰ کرداروں میں مل جاتی ہیں۔ لیکن تمثیل کے کرداروں کو افسانوی ادب میں کبھی بھی اعلیٰ حیثیت حاصل نہیں رہی۔

بعض اوقات کامیاب کردار نگاری کو "فطری" سے موسوم کیا جاتا ہے یہ غلط تو نہیں لیکن اس میں جو منطقی مغالطہ پایا جاتا ہے اس کی طرف عموماً توجہ نہیں کی جاتی۔ ہم جب فطری کہتے ہیں تو کیا اس سے ہماری مراد علم نباتات ایسی خود روی اور نمو ہوتی ہے؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں اگر یہ نہیں تو پھر دوسرا جواب یقیناً یہی ہو سکتا کہ وہ انسانی نفسیات کے مطابق ہو۔ اب اگر "کردار نگاری فطری" ہو — کو — کردار نگاری نفسیاتی" — ہو — سے بدل دیا جائے تو بات کہیں سے کہیں جا پہنچتی ہے۔ یوں ایک لفظ کی تبدیلی سے کردار نگاری کے سلسلہ میں بہت سی روایتی تنقید بے مقصد ثابت ہو جاتی ہے۔ اس موقع پر فطری اور نفسیاتی کردار نگاری میں امتیاز کر لینا چاہیے۔ فطری کردار نگاری داستانوں کی مثالی کردار نگاری یا اخلاقی اور واعظانہ کہانیوں کے "شاعرانہ انصاف" کے برعکس سمجھی جا سکتی ہے۔ انسانی کردار انسان ہوتے ہوئے بھی مثالی اور تمثیلی حیثیت کی بنا پر انسان نہ رہتے تھے پھر ان کا مقابلہ کیونکہ مافوق الفطرت ہستیوں سے ہوتا تھا۔ اس لئے ان میں بعض ایسی غیر انسانی صفات بھی ودیعت کر دی جاتیں کہ وہ ان کے مدمقابل ہی نہ ثابت ہو سکیں بلکہ کامران بھی رہیں۔ کردار نگاری کا یہ انداز فطری نہ تھا کہ کردار انسانی

حلیہ کے باوجود بھی انسانی فطرت کے اصولوں کے خلاف عمل پیرا نظر آتے تھے (بلکہ ان کا حلیہ تک بھی مبالغے کی بنا پر عام انسانی حلیے سے کہیں زیادہ دل فریب یا قبیح معلوم ہوتا) لیکن ناول اور افسانہ داستان نگار کے زرخیز تخیل کی پیداوار نہ تھا۔ اس لئے اس میں جب حقیقی زندگی کی تصویر کشی، مقصود قرار دی گئی۔ تو پھر کرداروں سے ان کی فوق البشریت چھین کر انہیں محض بشر رہنے دیا۔ یوں فطری کردار نگاری نے جنم لیا۔ یعنی کردار انسان ہو — اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں سمیت جانا پہچانا انسان، گویا کردار نگاری کے لئے انسانی فطرت کے ان بنیادی اصولوں کو مدنظر رکھنا ضروری تھا۔ جن کی خلاف ورزی سے کردار فطری نہیں بلکہ مافوق الفطرت بن جاتا ہے۔ کردار نگاری کے ارتقا میں اسے یقیناً ایک انقلابی قدم قرار دیا جا سکتا ہے۔ مگر یہ قدم آخری نہیں۔ کیونکہ فطری کردار نگاری کا نفسیاتی ہونا ضروری نہیں۔ فطری کردار نگاری انسانی زندگی کے بارے میں ان مشاہدات و تجربات کے اعادے کا نام ہے جو عقل عامہ کی کسوٹی پر بھی پرکھے جا سکتے ہیں۔ فطری کردار نگاری کی اساس اس انداز نظر پر استوار ہے کہ افراد میں عمومی لحاظ سے جو خصوصیات ملتی ہیں۔ ان کی خلاف ورزی نہ کی جائے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ بعض نفسی کیفیات افراد کی عمومی خصوصیات کی خلاف ورزی ہی کا نام ہیں۔ اسے اس مثال سے سمجھئے۔ رجب علی بیگ سرور کے "فسانۂ عجائب" کا جان عالم غیر فطری کردار ہے اور مرزا رسوا کی امراؤ جان ادا فطری جبکہ پریم چند کے "کفن" کا ہیرو نفسیاتی کردار ہے۔ کیونکہ ہر آدمی بیوی کا کفن بیچ کر نشے میں دھت نہیں ہو سکتا۔ نفسیاتی کردار فطری بھی ہو گا۔ کیونکہ اسکی بوالعجبیاں یا غیر معمولی پن استثنائی ہونے کے باوجود بھی انسانی فطرت کے دائرے سے باہر نہیں لیکن ہر فطری کردار کا نفسیاتی ہونا ضروری نہیں۔ اس لئے کامیاب کردار کا معیار اس کا

محض فطری ہونا نہیں۔ بلکہ نفسیاتی ہونا قرار پاتا ہے۔ یہی نہیں نفسیاتی کردار میں فطری کردار کی خصوصیات بھی ملتی ہیں۔ اگر اس لطیف فرق کو ملحوظ رکھا جاتا۔ تو عابد علی عابد صاحب "اصول انتقاد ادبیات" میں منٹو کے افسانے "ہتک" کی طوائف کی کردار نگاری پر کبھی بھی اعتراض نہ کرتے کیونکہ سوگندھی کا کردار فطری کے ساتھ ساتھ نفسیاتی بھی ہے۔ اگر محض فطری ہوتا تو وہ گاہک کے طرز عمل سے کبھی بھی ہتک نہ محسوس کرتی۔

میں یہ نہیں کہتا کہ سبھی کہانی کار کردار نگاری میں انسانی نفسیات کو پس پشت ڈال دیتے ہیں یا یہ کہ صرف نفسیاتی مطالعے سے ہی اچھی کردار نگاری ممکن ہے۔ یقیناً ایسی نہیں۔ اور نہ ہی یونانی المیہ نگاروں سے لے کر دوستو فسکی تک سبھی ماہرین نفسیات تھے۔ بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ خود نفسیات والوں نے ان سے بہت کچھ سیکھا ہے۔ دراصل لکھنے والے کی بصیرت مشاہدہ اور ژرف نگاہی اسے انسانی نفسیات کا نباض بنا دیتی ہے۔ اس لئے وہ کرداروں کی صورت میں انسانی نفسیات کے دلچسپ مرقعے پیش کرتے ہوئے قارئین کے سامنے ایسے کردار لاتا ہے جنہیں وہ اپنا دوست دشمن اور ہمدرد سمجھتے ہوئے ویسا ہی رد عمل ظاہر کرتے ہیں۔

انسانی زندگی کا مطالعہ کرنے سے انسان میں کوئی نہ کوئی عجب انوکھی خصوصیت نظر آتی ہے۔ علاوہ ازیں بعض نفسی پیچیدگیاں اور الجھی کیفیات اسے کچھ کا کچھ بنا دیتی ہیں کہانی کار کے لئے ایسے پیچیدہ کرداروں کی کامیاب تخلیق بہت مشکل کام ہے ایسے کردار اس کے تخلیقی شعور اور فنی پختگی کے لئے سب سے بڑے چیلنج کی حیثیت رکھتے ہیں اور ہمارے کہانی کاروں نے اس چیلنج کو قبول کرتے ہوئے

زندہ نفسی مرقعے تخلیق کئے۔ منٹو کے افسانے اس کی خوبصورت اور کامیاب مثالیں ہیں۔ ابنارمل کرداروں کی تخلیق میرے خیال میں سب سے مشکل کام ہے کیونکہ عام عقیدے کے برعکس محض لاشعوری محرکات کی عکاسی بھی ناکافی رہتی ہے۔

بلکہ اس مقصد کے لئے کہانی کار کو نفسی عوامل کے ساتھ ساتھ۔ سماجی سیاسی اور اقتصادی محرکات کا احاطہ کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ ان سب پر مستزاد یہ کہ خود کہانی کار میں بھی ایک خاص طرح کی ذہنی کشادگی اور وسعت نگاہی ہونی چاہئے۔ اس کی آنکھیں ہی نہ کھلی ہوں بلکہ ذہن کے دریچے بھی —— نہ تو وہ زندگی کو فارمولوں سے ماپتا ہو اور نہ ہی رنگین شیشوں کی عینک سے دیکھتا ہو۔ بلکہ زندگی جیسی کہ وہ ہے اُسے اسی روپ میں دیکھتے ہوئے اس کی پیچیدگیوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتا ہو۔ یوں کہانی کار میں وہ ذہنی لچک پیدا ہو جائے۔ جس کی بنا پر وہ موتی کی تلاش میں انسانی فطرت کے کوڑے میں بھی ہاتھ ڈالنے سے گریز نہ کرے گا۔ اسی لئے نذیر احمد جیسے بزرگ طبعاً زندہ کردار تخلیق کرنے کے اہل نہیں ہوئے۔

اس توضیح کی روشنی میں ای ایم فاسٹر کے سیدھے اور مدوّر کرداروں کا جائزہ لینے پر یہ واضح ہوگا کہ اسے کرداروں کی نشوونما اور عمل سے تو یقیناً دلچسپی ہے لیکن وہ ان کی نشوونما میں کارفرما نفسی محرکات سے کوئی غرض نہیں رکھتا حالانکہ عام زندگی میں نفسی محرکات ہی کرداری عمل کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس لئے بنیادی اہمیت نشوونما یا کرداری عمل کی نہیں بلکہ ان کی اساس بننے والے نفسی محرکات اور لاشعوری عوامل کی ہوتی ہے۔ عام زندگی میں بھی سیدھے اور مدوّر ہر طرح کے افراد ملتے ہیں۔

مگر یہ سب اپنے اسی کردار سے پہچانے جاتے ہیں۔ جو نفسی عناصر سے صورت پذیر
ہو کر ان کی طبیعت کا ایک انداز اور سانچہ مقرر کر کے ان کے نفسی مزاج کی تشکیل کرتے
ہوئے وہ حالت پیدا کر دیتا ہے جس کے لئے ژنگ نے PERSONA کی اصطلاح
وضع کی تھی۔

یوں بھی تمام کرداروں کو دو خانوں میں فٹ کر دینا۔ کردار نگاری ایسے
اہم مسئلے کو سطحی سمجھتے ہوئے اسے عمومی بنا دیتا ہے۔ ایسی تقسیم سے افسانے کے
کرداروں کے ساتھ تو کبھی انصاف ہو ہی نہیں سکتا کیونکہ ناول کے برعکس
افسانے میں مکمل کردار یا مکمل انسان تو ملتا ہی نہیں۔ بلکہ صرف اس کی ایک کیفیت
ایک انداز اور ایک ردعمل کی تصویر پیش کی جاتی ہے۔ بلکہ بعض اوقات تو یہ تصویر
بھی مکمل خطوط اور جزئیات سے آراستہ نہیں ہوتی۔ بلکہ افسانہ نگار چند اشارات
ہی پر اکتفا کرتے ہوئے باقی سب کچھ قاری کی فہم و ذہانت پر چھوڑ دیتا ہے۔
اگر ہم منٹو، بیدی، ندیم، کرشن چندر وغیرہ کے تمام کرداروں کو محض سیدھے اور
مدوّر میں تقسیم کریں تو نتیجہ ظاہر ہے۔ اگر اس مسئلے کو عمومیت دیتے ہوئے دو
قسمیں ضرور کرنی ہیں تو پھر ژنگ کی پیروی میں کرداروں کو باطن (INTE-
-ROVERT) اور ظاہر بین (EXTRAVERT) میں کیوں نہ تقسیم کیا جائے
یہ تقسیم نفسیاتی اصولوں پر استوار ہے۔ ژنگ نے شخصیت کے ان دو اساسی
میلانات کے باہمی ملاپ سے جنم لینے والی ذیلی اقسام بھی گنوائی ہیں یا پھر ولیم جیمز
کی پیروی بھی کی جا سکتی ہے، جس نے گو ادبی تنقید نہ کی لیکن ذہنی لحاظ سے ادیبوں
کی دو اقسام ضرور کیں، اس کے خیال میں بلحاظ ذہن کچھ لکھنے والے کومل (TENDER)

تو کچھ سخت (TOUGHMINDED) ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے ہم بعض کرداروں کو
ایک گروہ میں اور بعض کو دوسرے میں رکھنے کے علاوہ ان دو خصوصیات کے امتزاج
سے بننے والی ذیلی اقسام سے بھی مدد لے سکتے ہیں۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اوّل تو تمام کرداروں کو کبوتروں کی مانند دو کابکوں
میں بانٹ دینا درست نہیں۔ اور اگر ایسا کرنا ہی ٹھہرا تو پھر نفسیات کی امداد
سے زیادہ بہتر اقسام بھی تلاش کی جا سکتی ہیں۔ اور نہیں تو انھیں نفسیاتی اور
اور غیر نفسیاتی کرداروں میں تو تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

کئے اور یوں اپنی ذات میں ایک تنازعہ بن گئے۔ میں ذاتی طور سے ان کے افسانوں کا مداح ہوں اور "آخری آدمی" کو اردو افسانہ میں قابل قدر اضافہ سمجھتا ہوں لیکن ان کی نزاعی حیثیت سے چشم پوشی نہیں کی جا سکتی۔

نقاد جب محض نقاد ہی ہو تو اس کی آرار۔ قطع نظر اس سے وہ صحیح ہیں یا غلط۔ اسی بنا پر غیر شخصی ہو سکتی ہیں کہ اس کے فیصلوں کی اساس تنقیدی بصیرت اور غیر جانبداری پر ہوتی ہے۔ لیکن نقاد اگر کسی اور صنف ادب سے بھی تخلیقی دلچسپی رکھتا ہو تو اس کی تنقید دوسروں کے لئے غیر جانبداری کے باوجود بھی اپنے حق میں بعض اوقات ڈنڈی مار جائے گی۔ نقاد کی ایسی جانبداری بھی عمومی لحاظ سے دو طرح کی ہوگی۔ اس کی عامیانہ صورت تو وہ ہوتی ہے۔ جہاں خود ہی اپنی تخلیقات پر مقالے سپرد قلم کئے جاتے ہوں جیسے برنارڈ شا نے اپنے ڈراموں کے ساتھ طویل مقدمے بھی لکھے ہمارے ہاں بھی ایسی مثالیں تلاش کی جا سکتی ہیں، چنانچہ ممتاز شیریں کے سب سے اہم اور غیر مشروط مداح نقاد کا نام بھی ممتاز شیریں ہی ہے۔ دوسری صورت میں انداز بالواسطہ ہوتا ہے اور یوں تنقید اپنے فن اور ادب کے لئے کبھی جواز مبتی ہے تو کبھی دفاع کا کام کرتی ہے کبھی اپنے فن کے حوالہ سے دوسروں پر اعتراضات کئے جاتے ہیں تو کبھی یہ معذرت نامہ کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ انتظار صاحب کا یہ مضمون بھی اسی نوعیت کا ہے اور بالواسطہ طور سے اپنے "داستانی افسانوں" کا جواز! یہ جواز اگر جائز حدود میں رہتا تو کوئی مضائقہ نہ تھا لیکن انھوں نے تو بیک جنبش قلم سب کچھ غلط ثابت کر دیا ان کے بقول:

اردو افسانے یا فکشن کی بڑی اور اصل روایت وہ ہے جسے داستانوں اور قصہ کہانیوں کی روایت کہتے ہیں اس روایت کے خلاف بھی سازش تو اسی روز ہوئی تھی جب

مختصر افسانہ:
اعتراضات اور جوابات

انتظار حسین نے "اردو کا مختصر افسانہ پاکستان میں (سیپ ۱۲۔ خاص نمبر) جن خیالات کا اظہار کیا ان پر مزید بحث ہو سکتی ہے۔ گو افسانہ نگاری یا کالم نویسی کی مانند تنقید ان کے لئے باقاعدہ حیثیت نہیں رکھتی اس لئے اصولاً تو ان کے اس مضمون یا اسی نوع کی بعض اور تحریروں کا نوٹس لینا بھی ضروری نہیں لیکن جب ایک معروف افسانہ نگار افسانہ کی تمام تاریخ ہی کو غلط ثابت کرنے کی کوشش کرے تو غلط فہمیوں میں مزید اضافہ کی خاطر آرار کی چھان پھٹک لازم ہو جاتی ہے۔ انتظار حسین صاحب اب ممتاز افسانہ نگاروں میں شامل کئے جاتے ہیں۔ کسی زمانہ میں وہ بھی عام افسانہ نگاروں کی مانند سمجھ میں آجانے والے افسانے جنھیں اب وہ حقارت سے سیدھی سادی حقیقت نگاری کہتے ہیں ــــ لکھتے رہے لیکن گذشتہ چند سالوں سے انہوں نے داستانی اسلوب، علامات اور امیجز اپنا کر افسانے لکھنے شروع

روز ڈپٹی نذیر احمد نے اپنا پہلا اصلاحی ناول لکھا اور اردو افسانے کو واردات کے مقام سے گرا کر پروپگنڈے کی سطح پر لانے کی کوشش کی داستانوں کی روایت کو مردود قرار دے کر اصلاحی ناول لکھنے کے لئے قلم اٹھانا گویا کائنات کو تصور کرنے اور حقیقت کو سمجھنے کے ایک اسلوب سے، اس پوری تہذیب سے جس کی کوکھ سے اس اسلوب نے جنم لیا تھا، ایمان اٹھ جانے کا اعلان تھا، ویسے تو پوری سرسید تحریک ہی اسی قسم کا اعلان تھی۔ سرسید تحریک کے زیر اثر نیا مسلمان ذہن پیدا ہوا۔ افسانے کی دنیا میں نئے مسلمان ذہن کی ترجمانی ڈپٹی نذیر احمد کر رہے تھے۔ آگے چل کر منشی پریم چند اپنے نئے ہندو ذہن کے ساتھ اس دنیا میں داخل ہوئے۔ دو چار قدم آگے گئے صرف داستانوں ہی کی روایت نہیں بلکہ نئے فکشن کی وہ روایت بھی جسے ڈپٹی نذیر احمد اور پنڈت رتن ناتھ سرشار نے فروغ بخشا ان کے لئے ناقابل قبول تھی۔"

اس پیراگراف میں انتظار صاحب نے اپنے نقطۂ نظر کو تین دلائل پر استوار کیا ہے اور انھیں تمام مضمون ہی کی نہیں بلکہ عمومی لحاظ سے ان کے خیالات کی بھی اساس قرار دیا جا سکتا ہے۔

وہ دلائل یہ ہیں:

ا۔ اردو افسانے کی اصل روایت داستانوں کی روایت ہے۔

ب۔ نئے فکشن کی "سازش" اپنی تہذیب سے ایمان اٹھ جانے کے مترادف ہے۔

ج۔ پریم چند کیونکہ ہندو ذہنیت کے ترجمان تھے۔ لہٰذا ان کے لئے داستان ہی نہیں بلکہ نذیر احمد اور رتن ناتھ سرشار کے "نئے فکشن کی روایت بھی قابل قبول تھی۔"

اور یہ ہیں وہ دلائل جن کی روشنی میں انھوں نے مختصر افسانہ کی تاریخ کا مطالعہ کیا

اور یہ اخلاقی سبق نکالا" اردو افسانے کے زوال کی ابتدا منشی پریم چند سے ہوتی ہے۔" (مضمون کی تیسری سطر)

بیشتر اس کے کہ ان دلائل کا تجزیہ کیا جائے میں اس منطقی مغالطہ کی طرف توجہ مبذول کرانی ضروری سمجھتا ہوں جو "اردو افسانہ" اور "فکشن" کے الفاظ سے پیدا ہو رہا ہے اور مغالطہ یوں ہے کہ وہ ایک ہی سانس میں افسانہ، ناول بلکہ داستان کا بھی نام لے رہے ہیں اور ایک ہی سانس میں یوں نام لے رہے ہیں کہ داستانوں کی روایت سے کٹنے کے جرم میں پریم چند کی مذمت کی جا سکے۔ لیکن نہ جانے کیوں یہ حقیقت ان کے پیش نگاہ نہ رہی کہ افسانہ اور ناول کی بنا پر ان کا نام ساتھ ساتھ لیا جا رہا ہے تو شاعری کی بعض اصناف۔ جیسے مثنوی یا رزمیہ کو بھی کیوں نہ فکشن میں شامل کر لیا جائے؟ مختلف اصناف کا جھنجھٹ پالنے اور ان سے وابستہ تکنیکی مباحث میں الجھنے کی کیا ضرورت ہے؟

اسے ذہن میں رکھتے ہوئے جب مندرجہ بالا اقتباس کا ژرف نگاہی سے مطالعہ کریں تو یہ منطقی مغالطہ فوراً عیاں ہو جاتا ہے:

"اردو افسانے یا فکشن کی بڑی اور اصلی روایت وہ ہے جسے داستانوں اور قصہ کہانیوں کی روایت کہتے ہیں۔ اس روایت کے خلاف پہلی سازش تو اس روز ہوئی تھی جس روز ڈپٹی نذیر احمد نے اپنا پہلا اصلاحی ناول لکھا اور اردو افسانے کو واردات کی... الخ"

بعد کی سطور میں بھی حسب سہولت وہ الفاظ بدلتے جاتے ہیں چنانچہ "افسانہ کی دنیا میں نئے مسلمان ذہن کی ترجمانی ڈپٹی نذیر احمد کر رہے تھے۔" لیکن ناول نگار ڈپٹی نذیر احمد کی روایت "افسانہ نگار پریم چند" کے لئے ناقابلِ قبول ثابت کی گئی ہے حالانکہ چند سطریں پہلے ہی وہ ڈپٹی نذیر احمد کے اصلاحی ناول کو "سازش" سمجھتے ہیں لیکن پریم چند

کی مخالفت میں وہ چند سطروں بعد ہی اس "سازش" کو بھی "نئے فکشن کی روایت" قرار دے دیتے ہیں اگر ڈپٹی نذیر احمد کے اصلاحی ناول واقعی "سازش" تھے تو میرے خیال میں پریم چند نے "سازش" کی اس روایت کو توڑ کر اپنی فن کارانہ بصیرت کا ثبوت دیا اس پر تو ان کی تعریف ہونی چاہئے "تاکہ مذمت؟

اس کے بعد ان دلائل کے تجزیہ کی کوشش کروں گا جن پر اس مضمون کی اساس استوار ہے:

سب سے پہلے داستانوں کا مسئلہ لیں۔ داستانیں تہذیب کے بچپن سے تعلق رکھتی ہیں اور ادب کی اولیں صورت قرار دی جا سکتی ہیں اور اگر ژونگ کے اجتماعی لاشعور کے حوالے سے داستانوں کے سمجھنے کی کوشش کریں تو یہ اساطیر ایسی اہمیت بھی اختیار کر لیتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بیشتر ممالک کی بعض داستانیں، افسانوی شخصیات اور LEGENDS وغیرہ میں بعض اوقات گہری مماثلت بھی پائی گئی ہے میں داستانوں کا مخالف نہیں اور نہ ہی ان کی اہمیت سے منکر لیکن اس امر پر زور ضرور دوں گا کہ ہم داستانوں میں کسی مخصوص تہذیب کا پرتو تو تلاش کر سکتے ہیں لیکن انہیں تہذیبی روایت نہیں قرار دیا جا سکتا وہ اس لئے کہ روایت کسی خاص خیال تصور یا نظریہ کا تواتر سے ظہور پذیر ہونا ہے اور اس کی صحت مندی کا معیار اس کا ہر عہد کے لئے قابل قبول ہونا ہے ورنہ تجربات کی صورت میں بغاوت ہوتی ہے۔

اسی موقع پر میں مضمون کے آخری حصہ کی طرف رجوع کروں گا جہاں انتظار صاحب نے ۶۵ کی جنگ کے ضمن میں لکھا: "جس عقیدت مند شہری نے جیتی جاگتی آنکھوں سے کسی گھڑ سوار، کسی سبز پوش کو میدانِ جنگ کی طرف رواں دواں دیکھا اور جن

بوڑھیوں کو خواب میں آنحضرت کی طرف سے فتح کی بشارت ہوئی۔ وہ تو اسے "ایک روحانی واردات" قرار دیتے ہیں لیکن DEPTH PSYCHOLOGY کا طالب علم اسے ژونگ کی اصطلاح میں PRIMORDIAL IMAGES کا ظہور سمجھے گا یہ وہ نفسی وقوعہ ہے جس کے سراغ اساطیر میں بکھرے ملتے ہیں ہماری داستانوں میں بھی جہاں سبز پوش بزرگوں کا ظہور ہوتا ہے۔ یا حضرت علیؓ مشکل کشائی کرتے ہیں۔ تو یہ سب دراصل PRIMORDIAL IMAGES کی بنا پر ہے۔ یہ لاشعوری عمل ہے اور اسلئے از خود طاری نہیں کیا جا سکتا مسلم (اور غیر مسلم بھی) ابتلا میں مذہبی بزرگ دیکھتے رہے ہیں۔ تقسیم ملک کے وقت میں ۱۵ نومبر تک انبالہ شہر میں رہا اس وقت جبکہ اطراف و جوانب میں فسادات کی آگ بھڑک رہی تھی تو ایسے میں بہت سے لوگوں کو خواب میں وہاں کے دو بزرگوں حضرت لکھی شاہ اور حضرت توکل شاہ نے سکھوں سے محفوظ رہنے کی بشارت دی تھی۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اس نوع کے واقعات کوئی ایسے عنقا نہیں کہ انہیں "روحانی واردات" قرار دے کر افسانہ نگاروں کو اس سے استفادہ کا مشورہ دیا جائے۔ بظاہر تو اس میں روحانیت یا مذہبیت نظر آتی ہے لیکن یہ محض اعصابی کھیل ہے اور خوف کا لاشعوری اظہار! اس لئے انتظار صاحب کا اس پر زور دینا کہ "یہ وہ عمل تھا جس سے ہمارا افسانہ شناسا ہونا قبول کرتا تو اُسے اس قوم کے باطن تک رسائی حاصل ہو سکتی تھی اور وہ اس جنگ کے بارے میں بامعنی افسانہ لکھ سکتا تھا، قطعی طور سے محلِ نظر ہے!

انتظار صاحب افسانہ نگار ہیں اور انہیں بھی اس کی خبر ہوگی کہ افسانہ کا فن سمیٹنے کا فن ہے ناول کی مانند پھیلاؤ کا نہیں! افسانہ نگار فرد کے باطن میں جھانکتا

اور ذہن کے نہاں خانہ تک رسائی کی کوشش کرتا ہے۔ حتیٰ کہ اجتماعیت کے لئے بھی وہ فرد ہی کو اشاریہ، علامت یا نشان بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے برعکس داستان میں نہ تو اس کی ضرورت ہوتی ہے اور نہ ہی گنجائش، وہاں کردار یک رخ اور یک رنگ ہوتے ہیں۔ داستانی کرداروں کی تشکیل میں کیونکہ ایک ہی انداز کارفرما ملتا ہے اس لئے کرداروں کی کثرت میں بھی وحدت ہی نظر آتی ہے انتظار صاحب کے بقول :

"قوتِ مشاہدہ تو داستانوں میں نظر آتی ہے کہ معاشرے کے جس عمل کا بھی بیان ہوتا ہے اس تفصیل سے بیان ہوتا ہے کہ ایک پوری تہذیب نظروں کے سامنے اُبھر آتی ہے"

اگر انتظار صاحب یہ سمجھتے ہیں کہ ("باغ و بہار" کی مانند) کسی دعوت میں پندرہ بیس برتنوں اور کھانوں کی فہرست مرتب کر دینے کا نام ہی قوت مشاہدہ ہے تو واقعی افسانہ نگار میں کوئی قوتِ مشاہدہ نہیں۔ لیکن اس کے برعکس اگر قوت مشاہدہ نام ہے کردار کے جذبات اور اس کے ماحول میں باہمی ہم آہنگی پیدا کرنے کا کردار کی نفسی تصویر کشی کا اور ایسے ہی ان دیگر امور کا جن سے داستان میں زندگی کی خوشبو محسوس ہو سکے تو پھر کم از کم مجھے تو داستانوں میں قوتِ مشاہدہ تو بڑی چیز ہے سرے سے مشاہدہ ہی نظر نہیں آتا۔ خلط بحث یہاں بھی ہے کہ داستانوں کی روشنی میں افسانہ نگار پریم چند کے بارے میں یہ کہا گیا۔ "اردو افسانہ کے باوا آدم کی تو قوتِ مشاہدہ بھی خاصی کمزور نظر آتی ہے۔"

انتظار صاحب نے سرسید تحریک کو بھی اپنی تہذیب سے ایمان اٹھ جانے کے مترادف گردانا۔ سرسید تحریک نزاعی تحریک تھی اپنے عہد میں بھی اور آج ایک صدی بعد بھی اس کے مختلف پہلوؤں کی مخالفت اور موافقت میں لکھا جا رہا ہے۔ اس لیے اس سلسلہ میں مزید کہنا محض تکرار و توارد ہی ہوگا لیکن سرسید کی بعض شخصی خامیوں اور نزاعی حیثیت کے باوجود بھی آتنا

یقین ہے کہ سرسّید تحریک مردہ روایات، کہنہ توہمات اور فرسودہ نظریات کے جنگل میں عقلیت کا چراغ قرار دی جا سکتی ہے۔ انہوں نے حالات سے مقاومت کی بجائے جو مفاہمت پر زور دیا سارا فساد دراصل اسی کا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا مردہ ہند کے بازوؤں میں شمشیر آزمائی کی سکت بھی تھی؟ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کا جواب نفی میں دے چکی تھی۔ بہرحال "مرد بیمار" کو اتاترک ایسے مسیحا بھی تو نہیں ملا کرتا۔ ہمیں فرمائے بغیر آج یہ حقیقت تسلیم کر لینی چاہیے کہ وہ تہذیب زوال کے آخری مراحل طے کر کے قوم کو پستی کے غار میں دھکیل چکی تھی۔ عبدالحلیم شرر کتاب "مشرقی تمدن کا آخری نمونہ:" میں اس تہذیب کے بارے میں بہت کچھ کہا گیا ہے۔ وہ تہذیب بانجھ عورت اور بنجر دھرتی میں تبدیل ہو رہی تھی۔ انگریز نے (یہاں اس کے سیاسی پہلوؤں سے تعرض نہیں) اس بانجھ کے لئے مائع حیات مہیا کیا۔ وہ اس بنجر دھرتی کے لئے بادل تھا۔ یوں سرسّید تحریک تہذیبی سطح پر زرخیزی کی علامت بن جاتی ہے۔ مذہب اور تعلیم میں نشاۃ الثانیہ کے ساتھ ساتھ ادب میں مضمون نگاری، نظم اور ناول وغیرہ کے آغاز اور سب سے بڑھ کر سلاست کے فروغ نے اظہار کے لئے نئے اور جدید تر سانچے وضع کئے سرسّید کی مختلف امور کی بنا پر وقتاً فوقتاً لعن طعن ہوتی رہتی ہے۔ لیکن ان کی سیاسی سوجھ بوجھ کا قائل ہونا پڑتا ہے کہ سب سے پہلے انہوں نے ہی یہ محسوس کیا کہ ہندوستان میں ہندو مسلم اتحاد ناممکن ہے۔ ۱۸۶۷ء تک وہ بھی ہندو مسلم اتحاد کے داعی تھے۔ لیکن جب اسی سال ہندوؤں نے دفتری اور عدالتی کارروائی ہندی میں کرنے کا مطالبہ کرتے ہوئے اس مقصد کے لئے باقاعدہ مہم کا اجرا کیا تو سرسید کو پہلی مرتبہ احساس ہوا کہ ان دونوں قوموں کا مل بیٹھنا ناممکن ہے ان کے بقول:

"اب تک جتنے کام کئے وہ ملک کی ترقی اور تمام باشندگان ہند کی فلاح و بہبود کے

لئے تھے۔ لیکن جب سے ہندوؤں نے اردو زبان مٹانے کی کوشش کی تو مجھے یقین ہوگیا کہ اب ہم مل کر نہیں رہ سکتے۔"

اس پر مولوی عبدالحق کے اس بیان کا مزید اضافہ کرلیں:

"اُردو کی مخالفت کی وجہ سے ہندو اور مسلمان دو الگ الگ قوم ہوگئیں اور دو قومی نظریہ کی بنیاد پڑی جو پاکستان کی بنیاد کا باعث ہوا۔ اس میں ذرا بھی مبالغہ نہیں کہ قصر پاکستان کی بنیاد میں سب سے پہلی اینٹ اسی پیر مرد کے مبارک ہاتھوں نے رکھی اور وہ اینٹ اردو تھی۔ اور یہی اب پاکستان کی وحدت و سالمیت کے قیام و استحکام کی ضامن ہے۔"

سرسید تاریخ کے نباض تھے۔ انہوں نے جہاں مستقبل کے اثرات کو قبل از وقت محسوس کیا وہاں ماضی کے آسیب سے نجات دلانے کی بھی سعی کی۔ انتظار صاحب نے تو گلہ کے انداز میں ان کی سعی کو پوری تہذیب سے "ایمان اٹھ جانے کا اعلان" قرار دیا۔ لیکن حقیقت بھی یہی ہے کہ اس عہد کے دانش ور کا واقعی اس تہذیب سے ایمان اٹھ رہا تھا۔ "اودھ پنچ" اور اکبر الہ آبادی کم تھے اور جلد ہی ان کا زور اور اثر بھی ختم ہوگیا۔ داستان بھی کیونکہ اسی مٹتی تہذیب سے وابستہ تھی اور نئے قومی تقاضوں کا ساتھ نہ دے سکتی تھی اس لئے داستانوں کی روایت کو مردود قرار دے کر اصلاحی ناول لکھنے کے لئے قلم اٹھانا پڑا۔ یہ وقت کا تقاضا تھا۔ اگر نذیر احمد یہ "سازش" نہ کرتے تو کوئی اور کرتا۔

نذیر احمد کے ناول اصلاحی بھی تھے اور ان میں سطحی قسم کا پروپیگنڈہ بھی تھا۔ یہ بالکل درست ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس پر بعض اوقات غیر فن کارانہ انداز اختیار کر کے واعظ بن جانے کا اعتراض بھی ہو سکتا ہے۔ یہ سب بجا! لیکن نذیر احمد یا کسی بھی تخلیق کار سے یہ

حق نہیں چھینا جا سکتا کہ ادب سے اصلاح یا کسی قسم کے پرچار کا کام نہ لے سب کچھ کہا جا سکتا ہے۔ بشرطیکہ انداز غیر فن کارانہ نہ ہو۔ لیکن یہ تو میں ادب برائے مقصد کی بات کر رہا ہوں۔ اور انتظار صاحب اسے تسلیم نہ کریں گے کیونکہ یہ ترقی پسند کا بنیادی فلسفہ تھا۔ انتظار صاحب داستانوں کے غیر مشروط مداح ہیں۔ لیکن بعض مواقع پر داستان نگار بھی جس طرح سے (بلا ضرورت بھی) اسلام کی تبلیغ کرتا ہے، اخلاقی نکات کی وضاحت کرتا ہے اور پند و نصائح کے دفتر کھول بیٹھتا ہے اس کی طرف انتظار صاحب کی نگاہ کیوں نہ گئی۔ "باغ و بہار" مختصر داستان کی عمدہ مثال ہے۔ یہ سب کچھ اسی میں مل جائے گا۔ "حیوانی قصص" ANIMAL FABLES داستانی ادب کی قدیم ترین، اور مقبول ترین صنعت ہے اور اس کا مقصد ہی اخلاقی درس ہے۔ کیا جاتک کہانیوں اور پنچ تنتر کو بھی انتظار صاحب مردود قرار دے سکتے ہیں؟

انتظار صاحب نے اس مضمون میں ایک موقع پر "بامعنی افسانہ" لکھنے کی بات کی ہے۔ سمجھ میں نہیں آتی کہ جب وہ اردو افسانہ کی تمام روایات کو متروک قرار دیتے ہوئے اس کے آغاز میں تامل برتتے ہوں تو بامعنی افسانہ کہاں سے انہیں ملتا۔ ترقی پسند ادب سے انتظار صاحب کو چڑ ہے۔ اس لئے وہ خارجی حقیقت نگاری، انسان دوستی یا سیاسی و سماجی مقاصد کے لئے لکھے گئے افسانوں کو قابل اعتنا نہیں گردانتے تو پھر بامعنی افسانہ کہاں سے ملے گا؟ محض داستانی علائم و اسلوب اپنا کر ہی تو بامعنی افسانہ نہیں لکھا جا سکتا۔

انتظار صاحب نے ترقی پسندوں کو بھی تاڑا کیونکہ ان کے بقول "ترقی پسند ادب کو سب سے زیادہ غرور اپنے سیاسی شعور پر تھا مگر یہ سیاسی شعور کون سا تھا؟ وہی جو

آل انڈیا نیشنل کانگریس نے منشی پریم چند کو بخشا اور منشی پریم چند نے اردو افسانے کو تفویض کیا، ترقی پسند تحریک نے اس کانگریس زدہ سیاسی شعور میں انڈین کمیونسٹ پارٹی کا پروردہ سیاسی شعور شامل کر دیا مگر اس کا حاصل سیاسی بے شعوری ہی نکلا۔"

پریم چند کے بارے میں بہت کچھ کہا گیا ہے۔ اس سلسلہ میں ڈاکٹر قمر رئیس کے مقالہ " پریم چند کا تنقیدی مطالعہ" اور ان ہی کی مرتبہ "پریم چند، شخصیت اور کارنامے" کے مطالعہ سے بہت غلط فہمیاں دور ہو سکتی ہیں چنانچہ ڈاکٹر صاحب کے بقول: "مذہب سے بے گانہ اور ایک حد تک بیزار رہنے کے باوجود وہ ان تمام اعلیٰ اخلاقی صفات کا مجسمہ تھے جو ہر مذہب کی جان ہوتی ہیں بقول —— دیا نرائن نگم ان کی طبیعت پر مذہبی عقیدت کا رنگ کبھی غالب نہیں رہا۔ لیکن اس کے باوصف مذہب کے معاملہ میں وہ کسی کا دل دکھانا پسند نہ کرتے تھے۔ اور اگر کوئی اسی طرح کا فعل کرتا تو انہیں بہت دکھ ہوتا۔ ۱۹۲۳ء میں انھوں نے شدھی کی تحریک کے خلاف "زمانہ" میں ایک پُرزور مضمون لکھا تھا جس کی وجہ سے آریہ سماجی ہندو ان کے مخالف بلکہ جان کے دشمن ہو گئے۔ لیکن انھوں نے کسی کی پرواہ نہیں کی۔ اسی طرح انھوں نے ہندی رسالہ "آج" میں ایک مضمون لکھ کر مہاسبھائی ذہنیت رکھنے والے کانگریسیوں کا راز فاش کیا تھا جس کے نتیجے میں کاشی کے ہندوؤں نے ان کے گھر آ کر سخت احتجاج کیا اور زدوکوب کی دھمکی دی لیکن پریم چند ان دھمکیوں سے ذرا بھی ہراساں نہ ہوئے۔"[۵۲]

---

[۱] منشی پریم چند کا ترقی پسند تحریک کا انداز وضع کرنے میں اتنا اثر تھا کہ اپریل ۳۶ء میں انھوں نے اس کے پہلے اجلاس کی صدارت کی اس کے بعد مسلسل علیل رہے۔ جون ۱۹۳۶ء میں زیادہ ہی حالت خراب رہی اور ۸ اکتوبر ۳۶ء میں انتقال ہو گیا۔

[۵۲] "پریم چند کا تنقیدی مطالعہ" ص: ۸۵-۸۴

پریم چند کے بارے میں اس بیان سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ کس حد تک "ہندو" تھے۔ جہاں تک ترقی پسند ادیبوں کا تعلق ہے تو ان کی، اور ان کے ساتھ لاتعداد افراد، سیاسی کارکنوں اور راہنماؤں کی بھی، سیاسی بے شعوری تسلیم کی جا سکتی ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس وقت کتنے لوگوں کو پاکستان بن جانے کا یقین تھا۔ چنانچہ آج بھی یہاں بے شمار لوگ ملیں گے جو مسلم لیگ سے وابستہ نہ تھے۔ پاکستان کی تشکیل تاریخ کا معجزہ ہے اور دیکھنا ہی معجزہ پر ایمان لانا ہے۔ اسی طرح ترقی پسندوں کی مارکسیت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا میں تو خود کبھی ترقی پسند نہیں رہا لیکن ادب کے ایک طالب علم کی حیثیت سے یہ سمجھتا ہوں کہ اردو ادب کی یہ واحد اور توانا ترین ادبی تحریک تھی جس نے بحیثیت مجموعی ادب کو اظہار و ابلاغ کے نئے سانچوں سے روشناس کراتے ہوئے تنقید کو لفظی موشگافیوں سے بلند کرتے ہوئے اصول و قوانین کو فروغ دیا ان تنقیدی اصولوں اور تحریک کے مقاصد سے تو اختلاف کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اس ادب کو سرسری طور سے برخاست نہیں کیا جا سکتا۔ ترقی پسندوں نے تقسیم سے قبل مخصوص سیاسی حالات میں اگر مخصوص اندازِ نظر (انتظار صاحب کے بقول جانبداری) اپنا کر لکھا تو انھیں آج تک بھی معاف نہیں کیا جا رہا۔ لیکن تقسیم کے فوراً بعد کے ادیب سے خود انتظار صاحب جانبداری کی توقع رکھتے ہوئے افسانہ میں طرف داری کے اعلان کو "سعادت" گردانتے ہیں۔ اگر ترقی پسند ادیب مارکسیت (یا بعض کے خیال میں دہریہ پن) کے باعث فسادات میں غیر جانبدارانہ رویّہ سے کام لیتے ہوئے انسان دوستی کی بنا پر جانبین کے ظلم کی نشان دہی کرے تو وہ "بے بصیرت" چنانچہ ان کے خیال میں " دوسری بے بصری کا مظاہرہ انھوں نے اس اعلان سے

کیا کہ ملک تقسیم ہوگیا ہے مگر انسانیت تقسیم نہیں ہوئی۔ تہذیب تقسیم نہیں ہوئی۔ ادب تقسیم نہیں ہوا۔ اس خیال کو انہوں نے اپنا جزوِ ایمان بنایا اور انسان دوستی کے افسانے لکھنے شروع کردیئے۔" وہ افسانے جنھیں انہوں نے تحقیر سے داغ کے رنگ میں غزلیں لکھنے سے تعبیر کیا۔ آج ۲۰ برس بعد فسادات اور تقسیم ملک سے پیدا شدہ حالات و مسائل کا تجزیہ تو ہو سکتا ہے لیکن اس وقت کے فرد اور ادیب کی محسوسات کی RETROSPECTIVE STUDY ممکن نہیں۔ خون میں تھڑی آزادی کی کسی کو بھی توقع نہ تھی اور خون ریزی کا المیہ یوں اور بھی گہرا ہو جاتا ہے کہ الجزائر کی طرح یہ خون حصول آزادی کے لئے شعوری ارادہ سے نہ بہایا گیا۔ ایسے میں تباہ حال مہاجر تعصب سے مملو افسانے سنانے سے کیا حاصل؟ وہ کیونکہ ترقی پسندوں کے مخالف رہے ہیں اس لئے انہوں نے انسان دوستی کو "بے بصری" سے تعبیر کیا۔ انسان دوستی اعلیٰ اخلاقی اقدار میں سے ہے اور ترقی پسندوں نے اگر اسے MOTTO نہ بنایا ہوتا تو بھی اس کی زندگی اور ادب میں اہمیت مسلّم!

انہوں نے محمد حسن عسکری اور ممتاز شیریں کے نعرہ "پاکستانی ادب" کو بھی سراہا ہے۔ عسکری صاحب کیونکہ افسانے نہیں لکھ رہے اس لئے ان کی بات تو جانے دیں لیکن ممتاز شیریں صاحبہ کے اسلامی ادب کا یہ حال ہے کہ وہ خود ہندی اساطیر سے استفادہ پر مجبور ہیں۔ ان کے بقول! "مسلمان کی حیثیت سے ہمیں دیوی دیوتاؤں پر عقیدہ اور ایمان نہیں ہو سکتا خواہ یہ دیوی ہندو ہوں یا یونانی یا مصری۔ لیکن ایک فنکار کی حیثیت سے ان پر لکھتے ہوئے میں نے آپ کو اس کیفیت میں جذب کرلیا تھا جسے WILLING SUSPENSION OF DISBELIEFS کہتے ہیں۔" کہیں یہ وہی بات تو نہیں: قلب او بومن دانش کافر است۔

اس کے ساتھ ہی صمد شاہین صاحب کی یہ بات بھی قابلِ غور ہے"... یہ ساری اساطیری تفصیلات بجائے خود کوئی مقصد و معنی نہیں رکھتیں اگر انہیں اپنے عصر سے نہ ملایا جائے اور ان اساطیر کی ایسی نئی تاویل نہ کی جائے جو اپنے زمانہ سے تعلق رکھتی ہو۔" (دیباچہ: ص ۳۴)

مجھے ذاتی طور سے صمد شاہین صاحب کی بات میں زیادہ وزن نظر آتا ہے۔ اس طور سے علائم و رموز اخذ کرکے یا ان سے قصہ میں معنویت کی نئی جہت دریافت کرکے اگر ان کے ڈانڈے اپنے عصر سے نہیں ملائے جا سکتے تو اسطور دیومالا کو تخلیق کا جزو بنانے کا کیا فائدہ ہے؟ لیکن محترمہ کے بقول: "میگھ ملھار" کو لکھتے ہوئے میں نے یہ مقصد اپنے سامنے نہیں رکھا تھا کہ ان اساطیر کے آئینہ میں اپنے دور کو دیکھوں بلکہ اس افسانہ میں میں نے صرف ایک طرح سے مختلف ملکوں اور تہذیبوں کی اساطیر کا تقابلی مطالعہ پیش کیا ہے اور ان میں انہیں کے اندر چھپی ہوئی گہری معنویت اجاگر کی ہے۔ اساطیر اور دیومالاؤں سے مجھے ہمیشہ بڑی دلچسپی رہی ہے۔ میں نے انہیں شوق سے پڑھا اور محسوس کیا کہ یہ فرضی گڑھے ہوئے قصے نہیں ہیں۔ ان میں کسی نہ کسی گہری حقیقت کو حسین شاعرانہ مجازی لباس پہنایا گیا ہے۔ (دیباچہ: ص۔ ۳۵)

کیا میں انتظار صاحب کی وساطت سے محترمہ سے یہ دریافت کرنے کی جسارت کر سکتا ہوں کہ میگھ ملھار میں جس گہری حقیقت کو حسین شاعرانہ مجازی لباس پہنایا گیا ہے۔ وہ کس حد تک پاکستانی قوم کی امنگوں کی ترجمان ہے اور کس حد تک یہ پاکستانی ادب ہے"۔ اسطور میں دیومالا سے تخلیقی یا غیر تخلیقی دلچسپی سیکولر ذہن کی غماز ہے۔ محترمہ کے ذہن پر ہندو کلچر کا جو اثر ہے وہ ان کے افسانوں کی زبان سے قطع نظر عنوانات سے بھی عیاں ہے۔ "میگھ ملہار" کے چھ افسانوں میں سے تین کے عنوانات "بھارت ناٹیہ"، "دیپک راگ" اور

"میگھ ملہار" ہیں۔ میرا مقصد کیونکہ ممتاز شیریں صاحبہ کے افسانوں کا جائزہ لینا نہیں اس لئے میں لمبی چوڑی تفصیلات میں جائے بغیر اتنا اشارہ ہی کر دینا کافی سمجھوں گا کہ ان کے افسانے قول و فعل کے تضاد کی بڑی اچھی مثال ہیں۔ ان افسانوں میں سب کچھ مل جائے گا اگر نہیں ملے گا تو پاکستانی ادب! پاکستانی ادب (اور اس کے ساتھ ہی اسلامی ادب بھی) اتنے بے معنی نعرے ہیں کہ ان کی روشنی میں کوئی عام ذہن کا ادیب بھی اچھا ادب تخلیق نہیں کر سکتا۔ ممتاز شیریں صاحبہ تو خیر اعلیٰ صلاحیتوں کی مالک ہیں۔ کسی مخصوص نظریہ یا نعرہ کی مطابقت میں اعلیٰ فن کی تخلیق ہفت خواں طے کرنے کے مترادف ہے۔ یہ تو صرف ترقی پسند ہی تھے۔ جنھوں نے نعرہ کو فن بنا دیا!

پریم چند کو سب سے زیادہ نشانۂ ملامت بنایا گیا۔ فن کی بنا پر نہیں بلکہ فرقہ پرستی کے باعث! انتظار صاحب کے خیال میں اردو افسانہ کی عمارت میں آج جو کجی ملتی ہے تو وہ پریم چند کی صورت میں خشتِ اول کے ٹیڑھے پن کی بنا پر ہے پریم چند پر ڈاکٹر اشرف کے عائد کردہ الزامات کے سلسلہ میں بھی مندرجہ ذیل امور کی طرف توجہ دینی ضروری ہے:

پروفیسر محمد عاقل نے اپنے مضمون "منشی پریم چند" میں لکھا ہے۔

"پریم چند نے مجھ سے کہا کہ مجھے رسمی مذہب پر کوئی اعتقاد نہیں ہے۔ پوجا پاٹ اور مندروں میں جانے کا بھی مجھے شوق نہیں ہے۔ شروع سے میری طبیعت کا یہی رنگ ہے بعض لوگوں کی طبیعت مذہبی ہوتی ہے اور بعض کی لا مذہبی' میں مذہبی طبیعت رکھنے والوں کو برا نہیں کہتا۔ لیکن میری طبیعت رسمی مذہب کی پابندی کو گوارہ نہیں کرتی۔ انھوں نے کہا میری سنسکرتی اور طرز معاشرت بھی ملی جلی ہے بلکہ مجھ پر مسلمانوں کی تہذیب کا ہندوؤں کی بہ نسبت زیادہ اثر پڑا ہے میں نے مکتب میں میاں جی سے فارسی اُردو پڑھی۔

ہندی سے بہت پہلے میں نے اُردو میں لکھنا شروع کیا۔ ہندی زبان میں نے بہت بعد میں سیکھی۔"[1]

"بھارتیہ ساہتیہ پریشد کے کھلے اجلاس میں پریم چند نے بڑی دلیری اور ہمت کا[2] کام کیا وہ رسالہ "ہنس" کے ایڈیٹر تھے۔ رسالہ "ہنس" بھارتیہ ساہتیہ پریشد کا آرگن تھا بھارتیہ ساہتیہ پریشد کے رضا کاروں میں ان کا بھی شمار ہوتا تھا۔ ہندی ساہتیہ سمیلن والے چاہتے تھے کہ بھارتیہ ساہتیہ پریشد کا سب کام ہندی کے ذریعہ ہی ہوا کرے..... پریم چند کھڑے ہوئے اور انہوں نے ہندوستانی کے ذریعہ ہی ساہتیہ پریشد کی کارروائی کی جانے پر ایک نہایت زوردار تقریر کی۔ اردو کے حلقوں میں یہ بات مشہور ہے کہ اس کی وجہ سے پریم چند ہندی لکھنے والوں میں بہت بدنام ہوگئے۔ پتہ نہیں کہاں تک صحیح ہے۔ لیکن یہ کام انھوں نے بہت دلیری اور ہمت کا کیا تھا جس سے اردو والے ان سے بہت خوش تھے۔"

ڈاکٹر قمر رئیس صاحب کی محولہ بالا دونوں کتب میں ایسا مواد بکھرا پڑا ہے جس سے ان کے غیر متعصب اور فرقہ پرستی سے بلند ہونے کے ثبوت مل جاتے ہیں۔ بفرضِ محال اگر پریم چند پر ڈاکٹر اشرف صاحب کے عائد کردہ تمام الزامات درست بھی ہوں تو ان سے ان کے فن کا کیا تعلق؟ انھوں نے اپنے افسانوں میں کہیں بھی فرقہ پرستی پر مبنی جذبات بھڑکانے کی کوشش نہ کی۔ بلکہ ان کے یہاں تو ہندو اور مسلمان مل کر اپنے مشترک دشمن یعنی انگریز کے خلاف جد و جہد کرتے ملتے ہیں ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ

---

[1] "منشی پریم چند: شخصیت اور کارنامے" مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس ص: ۵۲

[2] ایضاً۔ ص ۵۷

"سوزِ وطن" فرقہ پرستی اور تعصب کے فروغ کے باعث نہیں بلکہ انگریز دشمن کی بنا پر بحق سرکار ضبط کرکے نذرِ آتش کیا گیا (۱۹۳۱ء) میں ان کا افسانہ "آشیاں برباد" اور افسانوی مجموعہ "سمر یاترا" بھی ضبط کی گئی تھیں) اسی میں شامل افسانہ "دنیا کا سب سے انمول رتن" کے بارے میں وقار عظیم صاحب کا یہ خیال بھی قابلِ غور ہے کہ "کہانی لکھنے کا جو انداز انھوں نے اختیار کیا ہے وہ شروع سے آخر تک داستان کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔" مختلف عناصر کے تجزیے کے بعد انھوں نے یہ رائے دی۔ "سب باتیں پریم چند نے مدتوں داستانوں کی رنگین فضاؤں میں گم رہ کر سیکھیں اور انہیں ایک مختصر کہانی میں بڑی کامیابی سے صرف کیا ہے۔" وہ مزید رقم طراز ہیں۔ "مجموعہ کا دوسرا افسانہ "شیخ مخمور" داستان گوئی کے ایک پہلو کا چربہ ہے . . ." اسی کے سلسلے میں انھوں نے مزید لکھا۔ "فنی ترتیب کے نقطۂ نظر سے یہ کہانی بھی مختصر افسانہ اور داستان کے فن کا ایک امتزاج ہے۔"[۱]

وقار عظیم صاحب کے حوالے سے پریم چند کے ابتدائی افسانوں (دو ہی سہی) میں داستانی رنگ یوں اُجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ کہ انتظار صاحب داستانوں کے مبلغ ہیں۔ ہندوستان میں ذہنی بیداری پہلی جنگِ عظیم سے شروع ہو چکی تھی لیکن ابھی آزادی کے لئے نہ تو واضح مقاصد تھے اور نہ ہی لائحہ عمل۔ کیونکہ سیاسی سطح پر مقاصد متعین نہ تھے اس لئے تہذیبی سطح پر ہی ماضی کے احیار سے نشاۃ الثانیہ کی کاوش کی جا رہی تھی۔ علامہ اقبال پان اسلام ازم کا خواب دیکھ رہے تھے۔ اسلامی شخصیات سے کسب فیض کا رجحان نمایاں ہو رہا تھا چنانچہ ادب میں بھی اسلامی اور غیر اسلامی تلمیحات

---

[۱] منشی پریم چند: شخصیت اور کارنامے ص: ۵۷ ۔ ۳۲۱

سے کام لیا جا رہا تھا۔ مجموعی لحاظ سے اسے NOSTALGIA[۱] کا ایک انداز قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن جیسے جیسے سیاسی سطح پر جدوجہد منظم ہوتی گئی اور اعلیٰ صلاحیتوں کے راہنما میدانِ عمل میں آتے گئے تو تمام توجہ سیاسی مقاصد کی طرف مبذول ہوتی گئی اور اپنی "ہندو ذہنیت" اور "فرقہ پرستی" کے باوجود پریم چند اپنے پہلے افسانہ ہی سے سیاسی شعور کا مظاہرہ کر چکے تھے۔ بہتر یہ ہوتا کہ وہ صرف پریم چند کی ادبی حیثیت تک ہی خود کو محدود رکھتے اور پھر ان کے افسانوں کے تجزیہ سے ان فنی اسقام کی نشان دہی کرتے (اور یہ مشکل کام بھی نہیں۔) جنھوں نے ایک روایت کی صورت اختیار کرکے افسانہ نگاروں کی ایک نسل کو گمراہ کیا محض سیاسی شعور، مقصد پسندی، اصلاحی اندازِ نظر، خارجی حقیقت نگاری اور انسان دوستی وغیرہ کو مردود قرار دے کر عمومی انداز میں فتویٰ صادر کر دینے سے نقاد کا فریضہ ادا نہیں ہو جاتا۔ اگر مذہبی عقائد پر ہی انحصار کرنا ہے تو حسرت موہانی کی غزل سے کیا سلوک ہو؟ بال گنگا دھر تلک کا مداح اور رفیق، با عمل مسلمان حسرت مزاج کے لحاظ سے صوفی اور عقائد کے لحاظ سے کٹر کمیونسٹ!

---

[۱] خود انتظار صاحب کے یہاں بھی یہ کیفیت ملتی ہے گو ابتدائی دور کے افسانوں میں نمایاں ہے۔ "آخری آدمی" تک پہنچتے پہنچتے اس انداز نے داستانی علائم کا لبادہ اوڑھ لیا۔ داستانوں کے پرچار اور اپنی تہذیب کی علامت اور افسانہ کی روایت سمجھنا اسی کی بنا پر ہے "آخری آدمی" کے اختتامیہ پر ان کا کہنا کتنا معنی خیز ہے: "... جس نے تخلیقی ہونے کا دعویٰ کیا اسی کے سر پر بوجھ ڈالا گیا کہ وہ اپنے جدِ امجد کی تکلیفوں کو امانت جانے اور ان کے دکھ بھرے تجربوں کو فراموش نہ ہونے دے" (ص: ۵۸)

انتظار صاحب نے افسانہ کے ضمن میں طرز احساس کی جو بات کی
وہ بالکل بجا ہے اور ان کا یہ ارشاد قطعی درست۔

"نیا افسانہ شاید اپنی تہذیب کے تجربوں کو اپنا کر اور اپنے
عہد کی اذیتوں کو اپنے حصّہ کا تجربہ بنا کر ہی لکھا جا سکتا
ہے اور اس صورت میں افسانہ کی یہ شکل ہو سکتی ہے کہ
ہم اپنے ماضی و حال کے ساتھ اس میں اپنے آپ کو محسوس
کر سکیں اور اپنا ادراک کر سکیں۔"

اس ضمن میں صرف یہ عرض کروں گا کہ تہذیب ساکت اور جامد شے
نہیں ہے اور نہ ہی ہر انسان کے لئے عہد کی اذیت یکساں نوعیت کی
ہوتی ہے۔ زندگی تغیرات کا نام ہے جن کے اثرات قومی اور انفرادی سطح پر
محسوس ہوتے رہتے ہیں۔ قدیم تہذیب اور اس سے وابستہ تجربات کبھی بہت
بڑی حقیقت رہے ہوں گے۔ داستانیں (اور ان کے ساتھ ساتھ مرثیہ،
ریختی اور واسوخت وغیرہ) بھی اسی کا عطیہ تھیں۔ مگر اب وہ زمانے لد گئے،
عصری اذیتوں کی نوعیت بھی بدلتی رہتی ہے۔ تقسیم سے پہلے کے فرد کی سب سے
بڑی اذیت غلامی تھی۔ جبکہ آج آزادی سے جنم لینے والے مسائل کی اذیت
ہے۔ ذہنی پژمردگی، احساس تنہائی، دروں بینی، اور اعصابی جھنجلاہٹ ہے
اور ان سے وابستہ ردعمل کی بوقلمونی سے ذہنی انتشار ہے اسی لئے تو شمیم احمد
صاحب کے الفاظ میں" پاکستان کا ادب اجتماعی اور انفرادی آدرش، نصب
العین، تخلیقی صداقت اور تحریکی وقعت سے تہی ہو چکا ہے۔ ایک بنتے

ہوئے معاشرے میں اگر معاشرتی صداقتوں اور آدرشوں کا بیج مار دیا جائے تو
اندر سے سکڑنے لگتا ہے۔" آج ہم اندر سے سکڑنے کے جس نفسی عمل سے
دوچار ہیں اس کے لئے آج محض مردہ تہذیب کے اظہاری سانچہ ہی پر
انحصار نہیں کیا جا سکتا ہر عہد کے مخصوص ... مسائل ہوتے ہیں اور ان کا
اظہار بھی نئے نئے سانچے چاہتا ہے اگر ایسا نہ ہوتا تو آج ہمارا ادب داستان
امیر حمزہ اور باغ و بہار سے آگے نہ بڑھا ہوتا۔

افسانہ :
حقیقت سے علامت تک

آج اردو افسانہ میں اظہار کے مختلف اسالیب اور موضوعات کے تنوع کا مطالعہ کرتے وقت اس اہم حقیقت کو فراموش نہ کرنا چاہیئے کہ اردو افسانہ کی داغ بیل ڈپٹی نذیر احمد کے برعکس پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کے ہاتھوں رکھی گئی۔ بظاہر یہ تاریخ ادب کا ایک اتفاقی واقعہ محسوس ہوگا کہ اردو کے پہلے ناول نویس ڈپٹی نذیر احمد تھے اور ناول نے ایک صدی کی جدوجہد میں کام کے دس ناول بھی نہ پیش کئے جبکہ اس سے کم عمر میں افسانہ نے فرانسیسی اور روسی افسانوں کے فنی معیار کو چھولیا۔ ڈپٹی نذیر احمد کے تعلیمی ناول سرسید کی اصلاحی تحریک میں ضمنی پیداوار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ گو عشق و عاشقی پر مبنی عبدالحلیم شرر کے تاریخی ناولوں کی صورت میں تعلیمی ناولوں کا ردعمل جلد ہی ظاہر ہوگیا لیکن بنیاد میں ٹیڑھی اینٹ رکھی جاچکی تھی۔ چنانچہ اصلاح کے جبر اور تاریخی رومانوں سے دامن چھڑانے میں کوئی نصف صدی ضائع ہوگئی تب کہیں جاکر ناول حقیقت کی دنیا میں آیا۔

داستان اور ناول کے برعکس اردو افسانہ کا آغاز ہی حقیقت نگاری سے ہوتا ہے۔ داستان نگار ہمیشہ تخیل کی پُراسرار بھول بھلیوں اور مافوق الفطرت میں گم رہے جب کہ ناول نذیر احمد کے وعظوں، عبدالحلیم شرر کی تاریخی مہمات (جنھیں وہ خود بھی "لائٹ لٹریچر قرار دیتے تھے") اور رتن ناتھ سرشار کے طویل ترین "فسانہ" کے مراحل طے کرنے کے بعد کہیں مرزا رسوا کی "امراؤ جان ادا" کی صورت میں حقیقت نگاری کی طرف آتا ہے۔ لیکن پریم چند نے اپنے پہلے افسانہ "دنیا کا انمول ترین رتن" سے لے کر آخری عمر کے مشہور ترین افسانہ "کفن" تک حقیقت نگاری کو اپنے فن کی اساس قرار دیا۔ یوں ان کے زیر اثر اردو افسانہ آغاز سے ہی اس منزل پر تھا، جہاں تک ناول کو پہنچنے کے لئے خاصی مدت لگی اور شاید اسی لئے حقیقت نگاری اور بعد ازاں واقعیت نگاری) کے لحاظ سے آج بھی افسانہ ناول کے مقابلہ میں کئی منازل آگے نظر آتا ہے۔ بلکہ آج کا ناول تو "رومانی معاشرتی" کی دلدل میں پھنسا نظر آتا ہے۔

پریم چند ترقی پسندوں کے لئے AVANTE GARDE ہی نہ تھے بلکہ اپنے فن میں ترقی پسندی کے جملہ خواص بھی رکھتے تھے۔ اسی لئے ان کے افسانوں میں وہ تمام خاصیتیں مل جاتی ہیں۔ جنھیں ترقی پسند افسانہ کی اساس قرار دیا جاتا ہے موضوع کی تدبیر کاری میں انہوں نے جس حقیقت نگاری پر زور دیا وہ آنے والوں کے لئے ایک اچھی مثال ثابت ہوئی۔

پریم چند کی صورت میں سماجی حقیقت نگاری اور سیاسی حالات کے تجزیے افسانئے اپنا سفر شروع کیا۔ یلدرم بھی اپنے رنگین انداز نگارش کے باوجود حقیقت

پسند افسانہ نگار تھے حتیٰ کہ صرف ایک افسانہ "خارستان وگلستان" کے علاوہ باقی افسانوں کے اسلوب میں رنگینی بھی نہیں سیدھی سادی زبان لکھی ہے جبکہ "خارستان وگلستان" اور "بڑے چڑیا کی کہانی" کی صورت میں پہلی مرتبہ افسانے میں جنسی موضوعات کو چھیڑا بالفاظ دیگر ناول سے ربع صدی کے بعد آغاز ہونے کے باوجود افسانہ کی بنیاد، جن لوگوں نے رکھی وہ نذیر احمد کی مانند محض مصلح اور اخلاق سدھار نہ تھے اس لئے ناول کے مقابلہ میں اردو افسانے کو سیدھی راہ پر گامزن ہونے میں کسی طرح کی دقت کا سامنا نہ کرنا پڑا اور آج اردو افسانہ میں موضوعات واسالیب کے لحاظ سے جو جو تجربات نظر آتے ہیں یا تکنیک میں تنوع کی جو جو مثالیں ملتی ہیں ان کا یہی باعث ہے کہ بنیاد میں اینٹ سیدھی رکھی گئی تھی۔

یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ اردو افسانہ کی سب سے اہم روایت حقیقت نگاری رہی ہے چنانچہ پریم چند اور ان کے دیگر معاصرین کے ہاں کسی نہ کسی طرح سے یہی رویہ ملتا ہے۔ البتہ یہ درست ہے کہ پریم چند کے مقابلہ میں ان کے دیگر معاصرین کا ذہن نسبتاً کم تجزیاتی تھا اور نہ ہی وہ لوگ پلاٹ اور تکنیک کا پریم چند ایسا شعور رکھتے تھے اس لئے یہ حقیقت نگاری کی روایت میں خود کوئی اضافہ نہ کر سکے۔

ترقی پسند افسانے نے موضوعات کے لحاظ سے پریم چند کے موضوعات پر تو کم اضافے کئے۔ البتہ تکنیک اور تدبیر کاری میں وہ پریم چند سے بہت آگے نکل گئے کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی اور احمد ندیم قاسمی محض چند نام ہی نہیں بلکہ ترقی پسند افسانہ کے مخصوص رجحانات کے لحاظ سے سنگ نشان بھی ہیں۔

اس موقع پر مزید گفتگو سے بیشتر حقیقت نگاری اور واقعیت نگاری میں جو نازک

مگر اساسی فرق ہے اس کی طرف توجہ دلانی ضروری ہے۔ کیونکہ بعض اوقات ان دونوں اصطلاحات کا یوں نام لے دیا جاتا ہے۔ گویا یہ ہم معنی ہیں۔ حقیقت نگاری کو داستان کے طلسمات اور رومانیت کی پرتخیل فضا کے برعکس سمجھا جا سکتا ہے۔ حقیقت نگار زندگی کی تصویر کشی میں نہ تو ضرورت سے زیادہ شوخ رنگ استعمال کرتا ہے اور نہ اُسے غیر حقیقی بنانے کی سعی کرتا ہے۔ اس لئے وہ موضوعات اور مسائلِ زیست جنہیں رومانی مصنفین درخورِ اعتنا نہ گردانا یا جن کی داستانوں میں کھپت نہ ہو سکتی تھی ان کے بارے میں سوچنا اور لکھنا آسان ہی نہیں بلکہ ایک لحاظ سے تو ضروری بھی ہو گیا کہ حقیقت نگاری ان کے بغیر ہو ہی نہ سکتی تھی یہی نہیں بلکہ محبت، نفرت اور جنس ایسے ہیجانات سے بھی سُنہری لبادے اُتار کر اور قدیم اور مقبول انداز کے برعکس "رومانی ہالہ" کے بغیر ان کی تصویر کشی کی گئی۔

واقعیت نگاری فطرت نگاری ہے۔ حقیقت پسند مصنف نے جب اشیاء و توقعات اور جذبات کو ان کی بنیادی اور RAW صورت میں پیش کرنے کے لئے کاربن کاپی کی سعی کی تو واقعیت نگاری نے جنم لیا۔ ایمیلی زولا کے بارے میں مشہور ہے کہ اس نے NANA کی جیچک کے لئے ہسپتالوں میں جا کر مریضوں کی علامات نوٹ کی تھیں۔ اردو افسانہ میں منٹو کا انداز واقعیت نگاری کی اچھی مثال ہے۔ اس نے زندگی کے جن مریضانہ کج رو یا گندے پہلوؤں کو لیا ان کی ویسی ہی تصویریں پیش کیں۔ اس مقصد کے لئے اس نے زبان اور تشبیہات سے بہت کام لیا۔ اس کے افسانے پڑھ کر بعض اوقات منہ پر جو تھپڑ پڑنے کا احساس ہوتا ہے تو اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ اس کا انسان اپنی تمام خباثتوں، آلائشوں اور مکاریوں کے ساتھ ننگا نظر آتا ہے اور اس سے

اُس نے انسانی فطرت کا حسن بے نقاب کیا۔

ادب میں ترقی پسند تحریک احتجاج کی تحریک تھی اسی لئے ترقی پسند افسانے نے احتجاج کی شدت کو محسوس کرانے کے لئے حقیقت پسندی اور واقعیت نگاری دونوں سے کام لیا۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو جنس کے بارے میں ان کا حقیقت پسندانہ رویہ بھی سمجھ میں آجاتا ہے۔ "لحاف"۔ "ہتک" اور "بو" ایسے افسانوں میں تلذذ نہیں۔ بلکہ واقعیت نگاری کے لحاظ سے وہ ایسی ہی واضح تدبیر کاری کے متقاضی تھے۔ ان کا مقصد زندگی کے جس روپوش گوشے کو دکھانا تھا اس میں وہ صرف "بے باکی" کی بنا پر ہی کامیاب ہو سکتے تھے۔

ان کے متوازی نیاز فتح پوری اور حجاب امتیاز علی وغیرہ نظر آتی ہیں جنھیں حقیقت کے مقابلہ میں فینٹسی سے زیادہ دلچسپی تھی لیکن اسلوب میں یہ "خارستان وگلستان" سے آگے نہ بڑھ سکے۔ یلدرم، نیاز، حجاب اور اسی انداز کے دیگر مقلدین کے ذہن میں نہ جانے یہ بات کس نے بٹھا رکھی تھی کہ EXOTIC ماحول پیدا کرنے کے لئے محض شاعرانہ اندازِ بیان سے کام چل سکتا ہے۔ یہ اندازِ نگارش طلسم ہوشربا کے لئے تو ٹھیک ہو سکتا تھا لیکن جدید افسانہ نگار کے لئے ہرگز نہیں، EXOTIC ماحول کے لئے مشاہدہ اور جزئیات نگاری کی ضرورت ہوتی ہے۔ محض تشبیہہ استعارہ سے بات نہیں بنتی۔ لیکن ہوا یہ کہ اسی کو سب کچھ سمجھتے ہوئے ایسی تحریروں کو رومانی قرار دیا گیا لیکن یہ فراموش کر دیا گیا کہ رومانیت شاعرانہ اسلوب کا نہیں بلکہ زندگی کے بارے میں ایک مخصوص اور منفرد رویہ کا نام ہے وہ رویہ جو یلدرم، نیاز اور حجاب کسی کے فن میں نظر نہیں آتا۔ اسی لئے ان "رومانی" افسانہ نگاروں نے اپنے عصر اور ادب پر گہرے اثرات

نہ چھوڑے کیونکہ سیاسی خلفشار اور معاشی بدحالی کے اس دور میں قصیدہ کی تشبیب ایسے مناظر والے رومانی افسانوں کی نہیں بلکہ سچی اور کھری حقیقت نگاری بلکہ بے رحم واقعیت نگاری کی ضرورت تھی ــ اور یہ کام ترقی پسند ادب کی تحریک نے کیا۔

موجودہ صدی کی تیسری دہائی ہندوستان کے ساتھ ساتھ دنیا بھر کے لئے اقتصادی بدحالی اور سیاسی بے چینی کے نقطۂ عروج کی حیثیت رکھتی ہے جس کے نتیجہ میں دانشوروں نے روس کی طرف دیکھا تو باقی دنیا نے ہٹلر کی طرف ــــ ہندوستان میں ۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد رکھی گئی اور تین سال بعد عالمی جنگ کا آغاز ہو گیا۔ یہ دونوں وقوعات ادیبوں کی آنکھ کھولنے کو کافی تھے۔ پریم چند ترقی پسند ادب کی تحریک سے پہلے ہی ذہن اور عملی طور پر ترقی پسند تھے اس لئے اگر عمر کے آخری دور میں "کفن" ایسا افسانہ لکھا یا انتقال سے چند ماہ قبل انجمن ترقی پسند مصنفین کے پہلے اجلاس کی صدارت کر کے ان خیالات کا اظہار کیا تو اس پر چنداں تعجب نہ ہونا چاہئے بلکہ یہ سمجھئے کہ پریم چند کا فن ایک دائرہ کی صورت میں تکمیل پا گیا۔

" ہماری کسوٹی پر وہ ادب پورا اترے گا جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو، جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے، سلائے نہیں کیونکہ اب اور زیادہ سونا موت کی علامت ہوگی۔ "

پریم چند کا خطبۂ صدارت ترقی پسند ادب کی تحریک کے لئے ایک طرح سے منشور کی حیثیت اختیار کر گیا۔ پریم چند کے افسانوں نے جس ذہنی رویہ کا انفرادی سطح پر اظہار کیا تھا اب وہ ایک تحریک کی صورت میں باقاعدہ ادبی منصوبہ بندی کے طور پر صورت

پذیر ہو رہا تھا۔ یہ درست ہے کہ اس تحریک سے وابستہ سبھی افسانہ نگار تلخ حقائق پسند اور حقیقت نگار تھے لیکن تمام قدآور افسانہ نگاروں نے زندگی اور فن پر اپنی مخصوص انفرادیت کی چھاپ بھی لگائی چنانچہ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی وغیرہ کے افسانوں کی صورت میں جہاں اردو افسانہ میں حقیقت نگاری کی روایت نے اپنی جڑیں مضبوط کیں وہاں زاویۂ نگاہ اور اندازِ بیان نے سبھی کو ایک دوسرے سے منفرد بھی بنائے رکھا مثلاً کرشن چندر اور احمد ندیم قاسمی دونوں میں فطرت و مناظر کی رنگین تصویرکشی مشترک قرار دی جا سکتی ہے لیکن یہ رنگین مناظر محض فطرت کے حسن کو دوبالا کرنے کے لئے نہیں ہیں اور نہ ہی وہ ان سے زندگیوں کی تلخیوں کو کیموفلاج کرتے ہیں بلکہ اس رنگینی میں زندگی کی بدصورتی کا تضاد مزید نمایاں ہوتا ہے۔ کرشن چندر کے ابتدائی دور کے افسانوں میں اور احمد ندیم قاسمی کے گاؤں کی زندگی پر لکھے گئے افسانوں میں یہ رجحان نمایاں ہے لیکن عجیب اتفاق ہے کہ شہر پہنچ کر دونوں کے ہاں "رنگین نگاری" ختم ہو جاتی ہے شاید اس لئے کہ بمبئی اور لاہور ایسے شہروں کی گرد و غبار سے اٹی دنیا میں حسن فطرت کے رنگین پردے کی ضرورت نہیں رہتی۔

شاید یہ موازنہ عجیب سا محسوس ہو لیکن مجھے راجندر سنگھ بیدی اور مجید امجد ایک ہی انداز کے فن کار نظر آتے ہیں۔ دونوں انسانی سائیکی کی پیچ در پیچ جہات سے دلچسپی رکھنے کے ساتھ ساتھ اپنی تخلیقات میں جس اعلیٰ ہنرمندی کا ثبوت دیا وہ بطورِ خاص قابلِ توجہ ہے جس طرح بیدی نے اپنے افسانوں کی تکنیک سے ناقدین کو مسحور کئے رکھا۔ اسی طرح مجید امجد نے بھی شعری تکنیک میں جو تجربات

کئے ناقدین ابھی تک ان کی گرہ کشائی میں مصروف ہیں یہی نہیں بلکہ دونوں کو تنہائی کا جو شدید احساس ہے اس نے انہیں جنس کے باطن میں جھانکنے کے لئے وہ دریچہ مہیا کیا جس سے دونوں کے فن کے ایک خاص پہلو نے جلا پائی ہے۔ اس ضمن میں تو میں اس انتہا تک جانے کو تیار ہوں کہ اگر بیدی شاعر ہوتا تو وہ مجید امجد جیسا ہوتا اور اگر مجید امجد افسانے لکھتا تو بیدی ایسے!

حقیقت نگاری اگر اپنی منطقی انتہا تک پہنچ جائے تو وہ واقعیت نگاری بن جاتی ہے۔ اگر زندگی کی رومانوی عینک کے رنگین شیشوں کے برعکس اپنے تمام حسن و قبح سمیت تصویرکشی حقیقت پسندی ہے تو حقیقت کی کیمرہ عکاسی اور کلینکل رپورٹ واقعیت نگاری ہوگی اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ جزئیات نگاری کے لئے بعض فنکاروں نے واقعی کلینکل جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے.... نے "DRUNKERD" میں نیناں کے باپ کی بیماری اور NANA میں نیناں کے چیچک کو درست طور پر بیان کرنے کے لئے ہسپتالوں میں مریضوں کو دیکھ کر بیماریاں کی کیفیات کے نوٹس لئے تھے اردو افسانہ میں منٹو (اور کسی حد تک) عصمت کے ہاں کامیاب قسم کی واقعیت نگاری ملتی ہے۔ گو جنس نگاری کی بدنامی نے دونوں کو متنازعہ فیہ بنائے رکھا لیکن حقیقت یہ ہے کہ دونوں کے جوہر محض جنسی افسانوں میں نہیں کھلتے۔ منٹو نے اپنی زبان، تکنیک اور جزئیات سے افسانہ کو واقعیت کی وہ جہت عطا کی جو اب صرف اسی سے مخصوص ہو کر رہ گئی ہے منٹو نے جنس کی محرک نفسی کیفیات اور لاشعوری عوامل کی طرف کوئی توجہ نہ دی جس کے نتیجہ میں جنس پر مبنی اس کے افسانے بلیک اینڈ وہائٹ فلم معلوم ہوتے ہیں۔

اردو افسانہ کی ان قدآور شخصیات کو اپنے اپنے مخصوص انداز میں TREND MAKER قرار دیا جاسکتا ہے چنانچہ آئندہ ربع صدی میں جہاں ان کے فن نے نئی جہات دریافت کیں وہاں ان کے بتلائے ہوئے راستوں پر چلنے والوں کا بھی ایک جم غفیر پیدا ہوگیا۔ اس حد تک کہ ترقی پسند افسانہ غربت vs امارت، مزدور vs سرمایہ دار اور کاشتکار vs زمیندار پر مبنی فارمولا افسانہ بن کر رہ گیا۔ روح اور اثر سے عاری اردو کی فارمولا فلم کی مانند۔

اپنی موجودہ صورت میں علامتی اور تجریدی افسانے کو ترقی پسند افسانوں کا ردِ عمل بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ ترقی پسند افسانے کی اساس خارجیت اور حقیقت نگاری پر تھی۔ اسی حقیقت نگاری نے بعض اوقات ذہن کو کیمرہ کا لینس (LENS) تو بنا دیا لیکن خارجیت سے رشتہ کبھی نہ ٹوٹا جب کہ علامتی اور تجریدی افسانے نے خارجیت کے ساتھ ساتھ حقیقت نگاری کے اس مخصوص تصور کو بھی مسترد کر دیا جسے بسا اوقات سماجی حقیقت نگاری کا نام دیا گیا۔

جب ایک رجحان اپنی منطقی انتہا تک پہنچ کر اپنے داخلی تضادات اجاگر کرنے کی منزل تک آپہنچے تو پھر اس کے خلاف ردِ عمل ناگزیر ہو جاتا ہے۔ حقیقت نگاری اور واقعیت پسندی افسانے ارتقا میں اپنا تاریخی کردار ادا کر چکی تھی اور بدلے شعور اور نئی سوچ کے تناظر میں اب یہ اظہار میں ممد ہونے کے بجائے کسی حد تک رکاوٹ کا باعث تھی۔ ترقی پسند افسانہ میں خارجیت پر جو زور دیا جاتا تھا اب اس کا ردِ عمل باطن سے رغبت کی صورت میں ظاہر ہوا۔ اور ایک سہانی صبح افسانے کے قارئین پر یہ انکشاف ہوا کہ اردو افسانہ علامت

اور تجرید کا موڑ طے کر چکا ہے۔ گو یہ موڑ آنا ارتقا کے اصول کے مطابق تھا لیکن پھر بھی اس کی مخالفت ہوئی تو اس کی ایک ہی وجہ سمجھ میں آسکتی ہے کہ یہ تبدیلی بالکل اچانک ہوئی اور اتنی اچانک کے قارئین (بلکہ ناقدین بھی) ذہنی طور سے اس کے لئے تیار نہ تھے۔ ہوتا یہ ہے کہ کسی رجحان کی قطعی صورت میں رونمائی سے قبل AVANTGARDE کی موجودگی کی ضرورت ہوتی ہے یہ قدیم اور جدید کے درمیان تعارف کا کام کرتے ہیں۔ یہ وہی کردار ہے جو ترقی پسند افسانہ کے لئے پریم چند نے ادا کیا تھا! لیکن ہوا یہ کہ سب کے اعصاب پر حقیقت پسند افسانہ یوں چھایا رہا کہ ذہن اس سے CONDITIONED ہو کر رہ گئے۔

علامت اور تجرید کے درمیان "عبوری" دور کا افسانہ نہیں ملتا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ایک تو علامتی اور تجریدی افسانہ ابھی تک نزاعی چلا آرہا ہے اس کی شاید یہ بھی وجہ ہو کہ ابھی تک ایک بھی ایسا افسانہ نگار نہیں آیا جسے علامتی یا تجریدی افسانہ میں کرشن چندر، بیدی اور منٹو کا ہم پلہ قرار دیا جاسکے جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ہم عصر افسانہ پر علامتی اور تجریدی افسانوں نے ایسے نقوش نہ چھوڑے جنہیں گہرے یا انمٹ قرار دیا جاسکتا ہو۔ اس لئے یہ کسی تحریک کی صورت میں نہ پنپ سکا اور نہ ہی افسانہ نگاروں کی نئی پود اس سے اس طرح اثرات قبول کرسکے گی جس طرح ترقی پسند افسانہ نے افسانہ نگاروں کی ایک پوری نسل کو متاثر کیا تھا بلکہ اب تو یوں محسوس ہو رہا ہے جیسے ان کے ردِ عمل میں حقیقت نگاری، مزید قوت اور استحکام حاصل کر رہی ہے۔

علامتی اور تجریدی افسانہ گو "آج" کی پیداوار معلوم ہوتا ہے لیکن اس کا

آغاز اتنا اچانک نہیں جتنا بعض اوقات قارئین کے ردِ عمل سے محسوس ہوتا ہے
ترقی پسند افسانہ نگاروں نے بعض ایسے افسانے بھی لکھے جو آج کے مفہوم کے
لحاظ سے خالص علامتی اور تجریدی تو نہ تھے لیکن ان کے روپ میں حقیقت پسند
افسانہ علامت اور تجریدیت کی طرف مائل پرواز نظر آتا ہے یوں ۔۔ وہ حقیقت
اور علامت اور واقعیت اور تجریدیت کے درمیان "نومینز لینڈ" (NO MANS
LAND) ایسی صورت اختیار کرلیتے ہیں کرشن چندر کا "دو فرلانگ لمبی سڑک"
جو بغیر پلاٹ کا ایک کامیاب افسانہ سمجھا جاتا ہے اور میرزا ادیب کا "درون تیرگی"
بلاشبہ علامتی افسانہ کی اوّلین صورت قرار دیا جاسکتا ہے 'دو فرلانگ لمبی سڑک'
کے بعد بغیر پلاٹ کے افسانے کافی تعداد میں لکھے گئے اور ظاہر ہے کہ اس
سے اگلا قدم تجریدیت ہی کا ہوسکتا ہے۔

اب افسانہ کا رُخ خارج سے ہٹا کر باطن کی KALEDIOSKOPIC کی
دنیا کی طرف موڑ دیا گیا۔ افسانہ نگار اب زندگی کی درست تصویر کشی کے لئے گلی گلی
نالیاں نہیں چھانتا بلکہ داخلی خلاء میں سفر کرتا ہے۔ ترقی پسند ادب میں انسان
اور انسان دوستی پہلے آدرش بنے اور پھر نعرہ! لیکن جدید ترین افسانے نے اس
نعرہ کو کوئی اہمیت نہیں دی گو اس نے بھی انسان ہی کو اپنا موضوع قرار دیا۔
لیکن اندازِ نظر تحلیلی رکھا۔ چنانچہ آج کے افسانوں میں انسان اپنی ذات کے ہفت
خواں طے کرتا نظر آتا ہے۔ انتشارِ ذہن جس نفسی تقسیم پر منتج ہوتا ہے اس
کی تصویر نظر آتی ہے اور شکستِ ذات جن المیوں کو جنم دیتی ہے۔ ان کی کہانی سنائی
جاتی ہے۔ حقیقت پسندی تو یہ بھی ہے لیکن فرق یہ ہے کہ ترقی پسند افسانہ نے

اگر "خارجی حقیقت نگاری" پر زور دیا تو موجودہ افسانہ نے "داخلی حقیقت نگاری"
کو اپنا شعار بنایا۔

علامتی افسانہ اور تجریدی افسانہ دونوں بالکل جداگانہ ہیں اور ہر دو کے تکنیکی
تقاضے الگ الگ ہیں۔ لیکن بالعموم دونوں کو ایک ہی سانس میں ایک دوسرے کے
مترادف قرار دے دیا جاتا ہے۔ علامتی افسانہ کی اساس بالعموم کسی تلمیح قدیم داستان
یا مذہبی قصہ پر ہوتی ہے۔ کبھی اس میں MYTH سے کام لیا جاتا ہے تو کبھی بچوں
کی کہانیوں سے۔ لیکن یہ سب کچھ یوں بیان کیا جاتا ہے کہ ماضی کے تناظر میں حالیہ
وقوعہ رنگ افروز نظر آتا ہے۔ یہ علامتی افسانہ کی اساسی صفت ہے۔ یہ ماضی پرستی نہیں
اور نہ کہنہ روایات کو زندہ کرنا بلکہ ماضی کی روشنی سے حال کی تاریکی اُجاگر کی جاتی ہے۔

افسانہ میں علامت کے استعمال کا مطلب ہے کہ افسانہ نگار زندگی پر روشنی
ڈالنے کے لئے تمام زندگی کے کینوس میں سے کسی ایک ایسی چیز کو منتخب کرتا ہے جو
سب کی علامت بن سکتی ہو اس میں ہر نوع کی جزئیات سے حقیقت پر روشنی ڈالنے
کے برعکس صرف ایک علامت سے ترجمانی کی جاتی ہے یہ علامات عام زندگی سے
اخذ شدہ عام فہم علامات بھی ہوسکتی ہیں اور خود ساختہ اور وضع کردہ مبہم اور اشکال
والی بھی ہوسکتی ہیں علامت سے لاشعور کی ترجمانی بھی ہوسکتی ہے اور یہ اس سے
فرار کا ایک انداز بھی بن سکتی ہے۔ الغرض افسانہ نگار اور قاری دونوں کے لئے علامتی
افسانہ بعض قسم کے نفسی تقاضوں کی تسکین (یا پھر عدم تسکین) کا باعث بن سکتا ہے۔
علامات کے انتخاب میں ہر طرح کی آزادی ہے چنانچہ قدیم اساطیر سے لے کر جدید کمپیوٹر
تک سب سے استفادہ کیا جاسکتا ہے۔

علامتی افسانہ اس احساس پر مبنی ہوتا ہے کہ اجتماعی لاشعور کی بنا پر ماضی کے تمام نفسی وقوعات آج کی نسل کی بھی میراث ہیں، اسی لئے افسانہ نگار اساطیر، داستانوں اور تلمیحات کے اسی پہلو کو بطور علامت استعمال کرتا ہے جو آج کی صورت حال کی ترجمانی کے لئے بھی علامت کا کام دے سکتی ہے۔ بالفاظ دیگر ماضی اور حال کے نفسی وقوعات کی تشریح ایک ہی علامت سے کی جاتی ہے اور یوں ماضی اور حال کے درمیان علامت ایک پل کا کام کرتی ہے۔ "آخری آدمی" (انتظار حسین) کے افسانے اس سلسلہ میں بہت اچھی مثال کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تجریدی افسانہ دراصل تکنیک کا افسانہ ہے۔

افسانہ نگار ایک خاص تاثر کی تشکیل کے لئے تاثر انگیزی کے تمام مروج قواعد سے انحراف کرتا ہے۔ اب تک افسانہ میں وحدتِ تاثر پر بہت زور دیا گیا تھا چنانچہ کسی زمانہ میں تو پلاٹ کو نقشہ بنا کر سمجھایا جاتا تھا۔ لیکن تجریدی افسانہ نگار کو پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں کے ارتقاء سے کوئی دلچسپی نہیں۔ زندگی کی وہ بھی ترجمانی کرتا ہے۔ لیکن وہ زندگی کو جس طرح بے ہنگم اور منتشر پاتا ہے۔ اسی روپ میں پیش کر دیتا ہے۔ پہلے افسانہ نگار کی بے ربط واقعات کو ایک مربوط سلسلہ میں پرو کر ایک خاص تاثر ابھارتے تھے۔ مگر تجریدی افسانہ نگار ایسا کرنے سے پرہیز کرتا ہے۔ وہ انتشار کی تصویر انتشار سے ہی ابھارتا ہے۔ یوں دیکھا جائے تو تجریدی افسانہ واقعیت پسندی کے ذیل میں آ جاتا ہے۔ لیکن یہ واقعیت پسندی خارجی نہیں بلکہ باطنی ہے۔

تجریدی افسانہ انسان کو متنوع اور بعض اوقات باہم متصادم نفسی کیفیات

کے روپ میں دیکھتا ہے اسی لئے وہ انسان کو اس کے جسمانی یا TANGIBLE روپ میں پیش کرنے کے بجائے اس کی نفسی تصویر کی سعی کرتا ہے۔ اس مقصد کے لئے جدید نفسیات سے خصوصی استفادہ کیا گیا۔ چنانچہ تلازم خیالات (Association of Ideas) اور شعور کی رو (Stream of Consciousness) تجریدی افسانے کے اہم ترین اوزاروں میں سے ہیں۔ ان کی بنا پر افسانہ میں "لچک" پیدا ہو گئی۔ تلازم خیالات اور شعور کی رو کی ترجمانی کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ افسانہ ماضی یا حال کے خانوں میں مقید ہونے کے بجائے زمانی لحاظ سے ماورا ہو گیا۔ تجریدی افسانہ نے وقت کا اپنا تصور وضع کیا ہے اور یہ تصور سراسر داخلی ہے۔ چنانچہ نفسی کیفیات کے تحت ماضی اور حال، شام سویرے کی مانند گلے ملتے نظر آتے ہیں۔ مسعود اشعر کے افسانے اس لحاظ سے منفرد مثال کے طور پر پیش کئے جا سکتے ہیں۔

تجریدی افسانہ تجریدی مصوری اور آزاد نظم سے مشابہت رکھتا ہے۔ تجریدی مصور نے تصویر کی کمپوزیشن میں خطوط کو یکسر ختم کر کے تصویر کے اجزاء کو بکھیر کر بانداز نو تاثر کی تخلیق نو کی۔ آزاد نظم اور پابند نظم میں وہی فرق ہے جو تجریدی اور پابند افسانہ میں ہے۔ پابند نظم اور پابند افسانہ دونوں فارم کی اہمیت کے قائل تھے اس حد تک کہ فارم پر بعض اوقات تاثر بھی قربان کر دیا جاتا۔ آزاد نظم کی مانند تجریدی افسانے نے بھی فارم کی قیود سے بغاوت کی ہے جس طرح آزاد نظم میں شعریت قوافی سے نہیں بلکہ انفرادی مصرعوں سے پیدا کی جاتی ہے۔ اسی طرح تجریدی افسانہ میں اسلوب سے شعریت پیدا کی ہے۔ یہ ہر تجریدی افسانہ نگار کی خصوصیت تو نہیں۔ لیکن بعض (مثلاً بلراج مینرا) نے اس پر خصوصی زور دیا ہے۔

اپنی خالص صورت میں تجریدی افسانے کو فلم ٹریلر سے مشابہہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ فلم کے برعکس ٹریلر میں نہ تو واقعات منطقی ربط میں ملتے ہیں اور نہ ہی اس میں وحدتِ زمان کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ اس کے باوجود ٹریلر تمام فلم کا ایک مجموعی مگر مبہم سا تاثر دے جاتا ہے یہی حال تجریدی افسانہ کا ہے روایتی افسانہ میں واقعات کی کڑیاں جوڑنے کے لئے پلاٹ اور ان میں منطقی رابطہ رکھنے کے لئے زمانی تسلسل برقرار رکھنا لازم تھا۔ لازم کیا اس کے بغیر افسانہ کا تصور بھی نہ کیا جا سکتا تھا بغیر پلاٹ کے افسانوں کو تجریدی افسانہ کا پیش رو قرار دیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ اس تجربہ سے یہ واضح ہوگیا کہ افسانہ کے لئے پلاٹ اور وقت کا تسلسل ناگزیر نہیں ادھر شعور کی رو کی صورت میں وقت کے باطنی تصور نے مقبولیت حاصل کی اور لاشعور کی صورت میں خارجی خلا کے ساتھ ساتھ داخلی خلا کا بھی تصور آیا۔ مصوری اور اس کے ساتھ ساتھ شاعری اور افسانہ میں اندازِ نظر نے "سرریلزم" کی تحریک کی صورت میں اظہار پایا۔

تجرید کی صورت میں افسانہ نگار پہلی مرتبہ وقت کے جبر اور اس کے نتیجہ میں جب منطق کی قدغن سے آزاد ہوگیا تو اس کے لئے ان سیال ذہنی لمحات کی ترجمانی آسان ہوگئی جن میں انسانی سائیکی کے تذبذب اور بے یقینی کی "بے وزن" (WEIGHTLESSNES) کیفیت میں نظر آتی ہے چنانچہ تجریدی افسانہ میں شعور (حال) اور تحت الشعور (ماضی) کے ساتھ ساتھ لاشعور بھی گڈمڈ نظر آتا ہے۔

جہاں تک اردو افسانہ کا تعلق ہے تو انتظار حسین، جوگندر پال، بلراج مینرا، مسعود اشعر، رام لعل، سریندر پرکاش، انور سجاد، رشید امجد وغیرہ کا نام لیا جا سکتا

ہے لیکن ایک بات ہے کہ ان میں سے بہت کم ایسے ہیں جنھیں خالص علامتی افسانہ نگار قرار دیا جا سکتا ہو۔ ممتاز شیریں نے ہمیشہ سیدھا سادا افسانہ لکھا لیکن انھوں نے "میگھ ملہار" میں علامتی انداز اپنایا۔ انتظار حسین کے افسانے علامت کے مروّج تصور کے مطابق علامتی نہیں قرار دئے جا سکتے انتظار حسین نے داستانوں اور تلمیحات پر افسانہ استوار کیا۔ یہی نہیں بلکہ "آخری آدمی" اور "کایا کلپ" ایسے افسانوں کا تو اسلوب بھی داستانی ہی ہے جبکہ "زرد کتا" ملفوظات کے پیرایہ میں بیان گیا گیا ہے۔ "دوسرے آدمی کے ڈرائنگ روم میں" کے مصنف سریندر پرکاش نے البتہ اپنے بعض افسانوں میں علامت کا بہت اچھا استعمال کیا ہے۔ بلراج مینرا، انور سجاد اور رشید امجد کا رجحان تجرید کی طرف ہے بلراج مینرا نے "کمپوزیشن" میں تجرید کی بہت اچھی مثال پیش کی ہے۔ پاکستان میں انور سجاد کو تجریدی افسانہ کے سلسلہ میں اوّلیت دی جا سکتی ہے۔ رشید امجد نے محنت اور لگن سے اپنے ابتدائی افسانوں کے برعکس اب تکنیک اور اظہار میں جو مہارت حاصل کرلی ہے اس کی بنا پر اب وہی خالص تجریدی افسانہ نگار نظر آتا ہے۔

گو جوگندر پال، رام لعل اور مسعود اشعر کا ایک ساتھ نام نہیں لیا جا سکتا لیکن ان تینوں میں غالباً یہ خصوصیت مشترک ہے کہ ان پر کلیتہً علامت یا تجرید کا لیبل نہیں لگایا جا سکتا۔ ان کے یہاں علامت کے ساتھ ساتھ "کہانی پن" بھی مل جاتا ہے اسی طرح تجرید کے معاملہ میں بھی ان کا رویہ خاصا محتاط نظر آتا ہے۔ ان کی تجریدیت افسانہ کی فضا سے ہم آہنگ نظر آتی ہے اور یوں وہ کرداروں کی سیال ذہنی کیفیت کی ترجمان بن جاتی ہے اس لئے خالص

تجریدی افسانہ لکھنے والوں کے مقابلہ میں ان کی کہانیاں نسبتاً آسانی سے سمجھ میں
آجاتی ہیں۔

اس بات سے ایک اور سوال جنم لیتا ہے۔ کیا کہانی کا سمجھ میں آنا ضروری ہے؟
حقیقت پسند کا جواب ہاں میں ہوگا تو تجریدیت پسند کا انکار میں! دونوں باتیں متضاد
ہونے کے باوجود صحیح ہیں کیونکہ حقیقت پسند زندگی کو وقت کے تسلسل میں
منطقی روابط کے روپ میں دیکھتا ہے جبکہ تجریدی افسانہ نگار زندگی کی بے معنویت
اجاگر کرنے کو کمالِ فن سمجھتا ہے اور اسی میں تجرید کا جواز ہے۔

ادب کوئی جامد چیز نہیں بلکہ اس پر بھی ثبات ایک تغیر کو ہے۔ والی بات
صادق آتی ہے۔ بعض ناقدین ابھی تک افسانہ میں علامت پسندی اور تجریدیت
کو ذہنی طور سے قبول نہیں کر سکے۔ ابتدا میں تو یوں محسوس ہوتا تھا جیسے افسانہ
میں یہ نئے تجربات محض تفنن کے لئے ہیں۔ لیکن اب جب کہ اس انداز میں لکھنے
والوں کا ایک حلقہ بن چکا ہے تو متنوع افسانوں کی بنا پر اب یہ وثوق سے کہا
جا سکتا ہے کہ اس نئے انداز میں سنسنی خیزی نہیں بلکہ چیزے دگر بھی ہے
اور یہی اس کے مستقبل کی ضامن ہے۔

ناول، ناولٹ اور طویل مختصر افسانہ

ابھی تک ہمارے افسانوی ادب میں ناولٹ کا صحیح مقام متعین نہیں کیا
جا سکا۔ ناولٹ نگاروں کی اکثریت نے اس کی تکنیکی خصوصیات کو پورے طور سے
سمجھ کر برتنے کی کوشش نہیں کی۔ بس افسانے کو ضرورت سے زیادہ پھیلا دینے یا
ناول کو سکیڑ لینے ہی کو ناولٹ سمجھ لیا جاتا ہے۔ یہ تو بعض معیاری جرائد نے ناولٹ نمبر
نکال کر عام قارئین تک یہ نام پہنچا دیا اور ناولٹ نمبروں کے بہلنے بعض اچھے نقادوں
نے تنقیدی مضامین بھی تحریر کر لئے ان میں سے بعض یقیناً بصیرت افروز بھی ثابت ہو سکتے
ہیں۔ لیکن بعض اوقات معروف نقاد بھی ناولٹ کے ضمن میں ایسی ایسی باتیں کہہ جاتے
ہیں کہ تفہیم کی بجائے الجھنوں میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔

افسانہ اور ناول میں امتیاز دشوار نہیں اور قارئین کی اکثریت تکنیکی مباحث سے
عدم واقفیت کے باوجود بھی ان دونوں میں اختصار اور طوالت کی بنا پر امتیاز کر سکتی

ہے لیکن ناولٹ کو محض اختصار سے ہی نہیں سمجھا جا سکتا اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ افسانوی اصناف برتن نہیں کہ چھوٹے اور بڑے برتنوں کو الگ الگ نام دے کران کا مصرف متعین کر لیا جائے بلکہ غور کرنے پر دیگ اور دیگچی کا حجم بے معنی ثابت ہوگا کیونکہ انکی ساخت مصرف کی مرہون منت ہے نا کہ مصرف ساخت کا!

افسانوی تخلیق خیالات اور واقعات کی کھچڑی سہی لیکن یہ دیگچی میں پکنے والی کھچڑی نہیں۔ آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے والی کیفیت کی مانند تخلیقی ابال مخصوص سانچوں میں صورت پذیری کے باوجود بھی ان سانچوں کا تابع نہیں ہو سکتا اس لئے تخلیق کو تکنیک میں مقید کرنا بعض اوقات تو ذہنی ہفت خواں طے کرا دیتا ہے۔

گرامر کی رو سے ناولٹ ناول کی تصغیر سہی لیکن اسے مرد کی مشابہت پر بچہ نہیں سمجھا جا سکتا اس حقیقت کا اس لئے ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ اس میں جو منطقی مغالطہ پایا جاتا ہے اسی کے باعث اکثر لوگ مختصر ناول کو ناولٹ سمجھ لیتے ہیں لیکن "ریڈرز ڈائجسٹ" کی مانند ناول کا خلاصہ کر دینے سے وہ ناولٹ نہیں بنے گا بلکہ بلحاظ ناول بیشتر فنی محاسن بھی گم کر دینے کا امکان ہے۔

"WAR AND PEACE," "BROTHERS KRAMANZOY," "IDIOT"
"POSSESSED," "GONE WITH THE WIND," "AND QUIET FLOWS
THE DAWN"

وغیرہ طویل ترین ناولوں میں سے ہیں لیکن اگر انھیں ڈیڑھ سو صفحات تک سکیڑ دیا جائے تو نتیجہ ظاہر ہے۔ یہ تلوار کی آبداری نشتر میں بھرنے والی بات نہ ہوگی۔ کیونکہ یہ مفروضہ غلط ہے۔ اس سے کم از کم یہ تو واضح ہو ہی جاتا ہے کہ نہ تو ناول کی طوالت عیب ہے اور نہ ہی

ناولٹ کا اختصار موقع بے موقع کام میں لائی جانے والی سونٹھ کی گانٹھ، لکھنے والے کے لئے طوالت اور اختصار مقصود بالذات نہیں بلکہ حصول مقصد کا ذریعہ ہوتے ہیں نہ تو بسیار نویسی یا فالتو وقت کی وجہ سے ناول لکھے جاتے ہیں اور نہ ہی سستی یا قلت الفاظ کے باعث ناولٹ معرض وجود میں آتے ہیں ادیب ناول میں وسیع کینوس پر زندگی کی تصویر کشی کرتے ہوئے تمام ممکنہ تفصیلات کو بروئے کار لاتے ہوئے افراد اور ماحول کے باہمی عمل اور ردّ عمل سے جنم لینے والے متنوع حالات اور گوناگوں کیفیات کا تفصیلی جائزہ لیتا ہے اسی صورت میں بالعموم تخلیقی توانائی کا اظہار پھیلاؤ اور وسعت سے ہوتا ہے لیکن جب کینوس محدود ہو تو پھر تخلیقی توانائی پھیلاؤ سے نہیں بلکہ گہرائی سے اظہار پاتی ہے یہ گہرائی شدت تاثر کو جنم دے کر زندگی پر ایک مخصوص اور انفرادی زاویہ سے روشنی ڈالتی ہے۔ یہی ناولٹ کا فن ہے۔ ناول میں بھی زندگی پر روشنی ڈالی جاتی ہے لیکن ناول نگار روشنی کے سیلاب سے کام لیتا ہے۔ جبکہ ناولٹ میں روشنی تو ہے لیکن روشنی کا سیلاب نہیں۔ یہ ادیب کا کمال ہے کہ وہ ناولٹ میں روشنی ایسے زاویہ سے برتتا ہے کہ کم روشنی بھی کافی ثابت ہوتی ہے بلکہ کم روشنی اس کی تکنیک میں اہم ترین عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔

اس خصوصیت کو سمجھنے کے لئے البر کامیو کا "پلیگ" ایک خوبصورت مثال کی حیثیت رکھتا ہے اس کی علامتی حیثیت سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر اسے محض پلیگ سے ایک شہر کی رنگ بدلتی کیفیات کا مطالعہ ہی سمجھا جائے تو یہ ناول کا موضوع معلوم ہوتا ہے میرے خیال میں اگر دوستو فسکی نے اس موضوع کو برتا ہوتا تو وہ ایک ایک گلی میں جا کر ایک ایک گھر میں جھانکتا اور یوں پلیگ کے زیر اثر معاشرہ میں مختلف مقامات کے حامل افراد میں نفسی تغیرات کے مرقعے پیش کرتا۔ لیکن کامیو نے یہ انداز روا نہیں رکھا اس نے

بدلتی رت کے ساتھ ساتھ پلیگ کی شدت کا مکمل تاثر دینے کے لئے افراد کی اموات پر اتنی توجہ نہیں دی جتنی گردوپیش پر۔ حالانکہ مرکزی کردار ایک ڈاکٹر کا ہے۔ اس لئے اس کے توسط سے اموات کی منظر کشی مشکل نہ رہتی لیکن نہیں بلکہ اس کے برعکس اس نے ایک کم سن بچہ کی موت کی تمام کربناکی کو اس شدت اور مکمل جزئیات کے ساتھ بیان کیا کہ اس تاثر کی وجہ سے "پلیگ" تمام عمر ہانٹ کرتا رہتا ہے۔ یوں اس بچہ کی موت تمام شہر کے المیہ کی علامت کا روپ دھار لیتی ہے۔

"پلیگ" کی مثال اس لحاظ سے بھی کارآمد ہے کہ اس سے یہ امر واضح ہو جاتا ہے کہ ناول اور ناولٹ میں بلحاظ موضوع امتیاز گمراہ کن ثابت ہو سکتا ہے۔ "ادیب" ہر طرح کے موضوعات کی من پسند طریقہ یا اپنے فن شعور کی پختگی کے مطابق تدبیر کاری کر سکتا ہے۔ یہ درست ہے کہ بعض موضوعات یقیناً تفصیلی توجہ یا روشنی کا سیلاب چاہتے ہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ پھیلاؤ کے طالب موضوع کا کم الفاظ میں احاطہ ہی نہیں ہو سکتا۔ بالعموم تاریخی موضوعات میں پھیلاؤ کی گنجائش ہوتی ہے لیکن شرر کے کامیاب ترین ناول "فردوس بریں" کے اگر صفحات گنے جائیں تو وہ ناولٹ کے برابر آ جاتا ہے صفحات ہی نہیں بلکہ تکنیک کے لحاظ سے بھی اگر اسے کلی طور سے ناولٹ نہ بھی کہا جائے تو اس کے قریب قریب تو ضرور ہی پہنچ جاتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ شرر نے فدائی تحریک کے ایران کو پس منظر بنانے کے باوجود بھی پلاٹ کو صرف چند کرداروں تک محدود کر دیا انہیں اس عہد کے ایران، افراد اور فدائیوں سے ایک تاریخی وقوعہ کے طور پر کوئی غرض نہیں انھوں نے اس عہد کی تصویر کشی نہیں کی بلکہ اس عہد میں سانس لینے والے چند افراد سے غرض رکھی۔ یوں یہ بلحاظ موضوع تاریخی ناول ہوتے ہوئے بھی تاریخی

ناول نہ رہا یہ تو محض اتفاق ہے کہ زمرد اور حسین کی مساعی سے فردوس بریں کا طلسم باطل ہو جاتا ہے اور بہ حیثیت ناول نگار انھیں صرف اپنے ہیرو اور ہیروئن ہی سے دلچسپی ہے اس کے برعکس "ٹیڑھی لکیر" میں شمن کی نشو نما کے حوالہ سے معاشرہ کا ایک خاص طبقہ زندہ نظر آتا ہے۔ شمن کی جذباتی اٹھان متوسط طبقہ کے مسلمان گھرانہ کی ایک لڑکی کا مسئلہ نہیں بلکہ شمن کے روپ میں سینکڑوں ہزاروں لڑکیاں سانس لیتی نظر آتی ہیں اور یوں شمن اپنی انفرادی حیثیت سے بلند ہو کر اپنے دامن میں تمام معاشرہ کو لے لیتی ہے اس لئے یہ ایک مکمل اور کامیاب ناول ہے شمن کے کردار میں جو وسعت ہے اس کی ناولٹ میں سمائی ناممکن تھی۔

ناول کی روایتی (بلکہ اب تو درسی قسم کی) خصوصیات گنوائی جائیں تو پلاٹ، کردار، مکالمہ اور ماحول کی تصویر کشی (جس میں فطرتی منظر نگاری سے لے کر سماجی حقیقت نگاری تک سبھی کچھ آ جاتا ہے) نمایاں تر نظر آتی ہیں۔ ناول کی مانند ناولٹ میں بھی یہ سب کچھ ہو سکتا ہے لیکن ان کے بغیر بھی ناولٹ لکھا جا سکتا ہے تجربات کی ناول میں بھی گنجائش ہے لیکن وسعت کی وجہ سے ناول نگار کسی نہ کسی حد تک ان عناصر اربعہ کی پابندی کرنے پر مجبور ہے کیونکہ عام مطالعہ اور اوسط ذہنی سطح کا قاری محض تجربات کی خاطر ہر طرح کی دلچسپی اور کشش سے عاری ناول سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا یوں تجربات کا سلسلہ تو جاری رہتا ہے اور بعض اوقات "یولیس" کی مانند کچھ کتابیں LEGEND کی صورت بھی اختیار کر لیتی ہیں لیکن نہ تو ہر لکھنے والا جیمز جوائس ہوتا ہے اور نہ ہی پانچ سات سو صفحات کا ناول محض الفاظ ہی کے سہارے زود ہضم ثابت ہو سکتا ہے ناول نگار کے مقابلہ میں ناولٹ لکھنے والے کا دائرہ کار کیونکہ نسبتاً محدود ہوتا ہے اس لئے ان عناصر میں سے

تین کو ختم کرتے ہوئے کسی ایک کی امداد سے بھی کامیاب ناولٹ لکھا جا سکتا ہے۔

ناول کی وسعت ہر طرح کی تفصیلات چاہتی ہے اور اچھا ناول نگار ان سے خاطر خواہ کام لیتے ہوئے فنی بصیرت کا ثبوت دیتا ہے ماحول کی مکمل تصویر کشی، کرداروں کی نفسیاتی الجھن، طویل مکالمے بلکہ حسب موقع تقریریں تک ـــ یہ سب کچھ ناول میں سما سکتے ہیں۔ شرط صرف یہ ہے کہ اعتدال اور توازن کے ساتھ ساتھ موقع و محل کا لحاظ بھی رکھا جائے جو موقع یا کردار روشنی کا سیلاب چاہتا ہے اس پر مکمل طور سے روشنی ڈالی جائے اس کے ساتھ ہی توازن کا لحاظ بھی لازم ہے ورنہ نتیجہ اکتاہٹ فنی اسقام اور خام کاری کی صورت میں ظاہر ہوگا مگر ناولٹ نگار کو اتنی آزادی نہیں وہ بھی افسانہ نگار کی مانند کفایت سے کام لینے پر مجبور ہے اس لئے اس کا فن تفصیلات نہیں بلکہ جزئیات نگاری چاہتا ہے۔ جزئیات کا فن اس بنا پر مشکل ہے کہ یہ ژرف نگاہی کا طالب ہی نہیں بلکہ فنی ریاضت بھی چاہتا ہے اس کے ساتھ ساتھ اشاراتی انداز بیان بھی کفایتِ الفاظ کا بہت بڑا ذریعہ ثابت ہو سکتا ہے۔ ایک بلیغ استعارہ ایک پیراگراف کی بچت کر سکتا ہے اسی طرح جزئیات کے با موقع بیان سے تفصیلات کی ضرورت نہیں رہتی اچھے فن کار جبلی طور سے ہی اس اہم ضرورت کو سمجھتے ہیں، دوستوفسکی کو بلاشبہ تفصیل نگار کہا جا سکتا ہے لیکن وہ بھی موضوع اور موقع کی مناسبت سے تفصیل نگاری کرتا ہے "ایڈیٹ"، "پوزیسڈ" اور "برادرز کراموزوف" ایسے ناولوں کا خالق "جواری" میں اپنے قلم کو روکے رکھتا ہے اور یوں یہ ناولٹ کے قریب تر آ جاتا ہے۔

تفصیلات اور جزئیات میں امتیاز کو ایک کمرہ کی مثال سے سمجھایا جا سکتا ہے اگر مصنف کمرہ کی تمام اشیاء کے (ضروری یا غیر ضروری) کو الف سے کمرے کا تاثر دینے کی

سعی کرے تو یہ تفصیلات کا طریقہ ہوگا جبکہ کمرہ میں سے ایسی ایک دو اشیاء کا انتخابی تذکرہ جن سے اس مخصوص کمرہ کا تاثر ذہن پر وارد ہو جائے۔ جزئیات کی ذیل میں آئے گا۔ اور یہ ظاہر ہے کہ جزئیات میں ردّ و قبول کو جو اساسی اہمیت حاصل ہے اس سے مصنف کے مشاہدہ کی گہرائی اشیاء اور افراد کے باہمی رشتہ کی تفہیم اور زندگی کی پرکھ کے زاویۂ حیات کا اندازہ لگانا دشوار نہیں رہتا ویسے ان سب کے بغیر جزئیات نگاری آ بھی نہیں سکتی۔

ناول اور ناولٹ کا اگر انفرادی خصوصیات کے لحاظ سے موازنہ کیا جائے تو سب سے سہل فرق پلاٹ نظر آتا ہے۔ ناول نگار پیچیدہ اور مرکب پلاٹ سے لے کر پلاٹ در پلاٹ تک سبھی طریقے آزما سکتا ہے یہ آزادی ناول سے پہلے قدیم داستانوں کے زمانہ کی یادگار ہے جہاں ضمنی قصوں اور داستان در داستان سے داستان میں طوالت، دلچسپی اور سسپنس پیدا کیا جاتا تھا۔ گو آج کل ناولوں کے پلاٹ اتنے پیچیدہ نہیں ہوتے لیکن پھر بھی ناول نگار ایسا کر سکتا ہے اس کی حالیہ مثال "CARPET BAGGERS" ہے اس ناول کے فنی اور ادبی مقام سے قطع نظر کرتے ہوئے بلحاظ پلاٹ اس کا مطالعہ کریں تو اس میں بھی داستان در داستان والی خصوصیت ملتی ہے ہر اہم کردار اپنے ساتھ اپنا ایک الگ ناول لئے آتا ہے اور ان "ناولوں" میں بھی ایسا تنوع ہے کہ ان میں سے ایک بھی ناول کے موضوع پر مرکزی فضا سے ہم آہنگ نہیں۔ اصل ناول کا پلاٹ نسبتاً مختصر ہے لیکن دیگر کہانیوں کے پلاٹوں سے ایسا تانا بانا بنا گیا کہ مجموعی تاثر ایک ٹکٹ میں کئی تماشوں ایسا معلوم ہوتا ہے ـــ اور شاید اس لئے یہ ناول نصف کروڑ کی زائد کی تعداد میں فروخت ہوا۔ یہی حال "SOURCE" اور "ہوائی" کا ہے۔

اردو میں اس کے برعکس مثال کے طور پر "فسانۂ آزاد" پیش کیا جاسکتا ہے جس میں
سرے سے کوئی پلاٹ ہی نہیں نہ واقعات کی ترتیب میں کوئی فن کارانہ التزام برقرار رکھنے
کی کوشش ملتی ہے اور نہ ہی اس مقصد کے لئے کسی طرح کے منطقی ربط کی ضرورت
محسوس کی گئی یوں ہزاروں صفحات پر محیط اس ناول کا مجموعی تاثر ایک دلچسپ فلمی ٹریلر
ایسا ہے جس میں بعض دلچسپ اور خوبصورت مناظر اور واقعات کو ان کے سیاق و سباق
سے جدا کرکے دکھایا جاتا ہے۔ پلاٹ کے لحاظ سے آزاد روی کی مثال کے لحاظ سے
"فسانۂ آزاد" اردو ناولوں میں آپ اپنی مثال ہے۔

ناولٹ نگار ان دونوں انتہاؤں تک نہیں پہنچ سکتا حتی کہ وہ دو پلاٹوں والا ناولٹ
بھی نہیں لکھ سکتا، اس کی وجہ یہی ہے کہ ناولٹ کا میدان اتنا وسیع نہیں اس میں تو
سیدھا سادا پلاٹ چل سکتا ہے۔ اردو میں اب تک جو ناولٹ لکھے گئے ان میں سے تقریباً
سبھی پلاٹ کی اس خصوصیت کو اپناتے ہیں اور اگر کوئی "کارپٹ بیگرز" یا "فسانۂ آزاد"
ایسے ناولٹ لکھنا چاہے تو وہ ناکام رہے گا۔

کردار نگاری دوسری اہم خصوصیت ہے ڈراموں کی مانند کسی حد تک افسانوی ادب
کی تاثر پذیری کا انحصار بھی کرداروں ہی پر ہے ہر لکھنے والا انسانی نفسیات سے
کام لیتے ہوئے اپنے مشاہدات اور نظریات کی امداد سے زندہ کردار تخلیق کرنے کی سعی کرتا
ہے اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ناول میں زندہ کردار تخلیق کرنے کے لئے تمام ممکنہ سہولتیں
ملتی ہیں ناول نگار کی فنی بصیرت کے بغیر تو بات ہی نہیں بن سکتی لیکن پھر بھی ناول
کا فارم جو آزادی مہیا کرتا ہے اس کی اہمیت مسلّم۔ ناولٹ میں اس کے برعکس کافی
پابندیاں ہیں۔ مثلاً شمن کی طرح پیدائش سے کرداری ارتقا کا مطالعہ ناممکن تو نہیں لیکن

مشکل ضرور ہے اور وہ بھی اسی صورت میں جبکہ مصنف جزئیات نگاری کے فن کے
تمام اسرار و رموز سے آشنا ہو۔

کرداری ارتقا کے لئے معاشرہ یا دیگر افراد سے ٹکراؤ اور پھر اس سے عمل اور ردِ عمل
کے تحت جنم لینے والی متنوع کیفیات بہت ضروری ہوتی ہیں لیکن ناولٹ کا واضح پلاٹ
نہ تو بہت زیادہ کرداروں کے لئے گنجائش مہیا کرتا ہے اور نہ ہی کرداری عمل کا دائرہ
بہت زیادہ وسیع ہوتا ہے۔ اب تحلیل نفسی اور شعور کی رو کی امداد سے کردار نگاری
میں جو نئی گہرائی پیدا کی جارہی ہے اس کی وجہ سے کم الفاظ اور غیر ضروری تفصیلات
میں الجھے بغیر موثر کرداروں کی تشکیل نسبتاً آسان ہوچکی ہے خاص طور سے FLASH BACK
کے ذریعہ مصنف زمان و مکان سے ماوراء ہو کر حال ہی میں حسبِ موقع ماضی کے واقعات،
ان کے اثرات اور ان سے وابستہ تمام نفسی تغیرات کی کامیاب تصویر کشی کم سے کم
الفاظ میں کرنے پر قادر ہوچکا ہے۔

اگر مکالموں کے لحاظ سے ناول کا جائزہ لیا جائے تو بیشتر ناولوں کے مطالعہ
سے یہ احساس ہوتا ہے کہ ناول نگاروں کی اکثریت مکالموں کے معاملہ میں بے جا آزادی
سے کام لیتے ہوئے مکالموں کے نام پر لمبی لمبی تقریریں، وعظ اور خطبے تک دینے سے گریز
نہیں کرتی قوم کو پند و نصائح کئے جاتے ہیں سیاسی نظریات پر بحثیں ہوتی ہیں۔ یہ
سب فنی لحاظ سے غلط ہونے کے باوجود یہ اندازہ یقیناً کرادیتے ہیں کہ ناول
کے فارم میں کتنی وسعت ہے لیکن ناولٹ نگار تقریریں کرتا ہے یا مولوی صاحب بننے
کی کوشش کرتا ہے تو پھر وہ ناولٹ نہ مکمل کرسکے گا بلکہ اسے تو مکالموں میں بے جا
طوالت سے بھی احتراز کرنا چاہیئے کیونکہ ناولٹ کی ساخت طویل بوجھل اور اکتاہٹ

پیدا کرنے والے مکالموں سے مجروح ہوتی ہے کم الفاظ میں زیادہ مفہوم پیدا کرنے کے لئے ایمائی انداز اپنایا جا سکتا ہے ہمارے ہاں ابھی تک مکالموں سے شاعرانہ حسنِ بیان خارج کرنے کی کوشش نہیں کی جا رہی خاص طور سے جذباتی مواقع پر مکالمہ نگار لیا انداز ضرور اپنا لیتے ہیں۔ حسنِ بیان سے قطع نظر اس انداز کی مکالمہ نگاری محض زبان الفاظ ہی ہے شدت تاثر کے لئے بعض اوقات موزوں قسم کے چند الفاظ وہ کام کر جاتے ہیں جو تشبیب نما مکالموں کے صفحات سے نہ بن پڑے۔

ناول کی یہ تین اہم ترین خصوصیات ہیں اس لئے ان کا مختصر سا تذکرہ کر دیا کہ موازنہ سے ناولٹ کی تکنیک کے یہ تین عناصر بھی نمایاں ہو جائیں اس سلسلہ میں ایک اور عنصر کا مطالعہ بھی ناگزیر ہے۔ ناول نگار موقع بے موقع یا تو واقعات پر تبصرہ کرتے ہیں اور یا پھر کرداروں کو الگ ہٹا کر خود اپنے خیالات اور نظریات کا پرچار شروع کر دیتے ہیں جس کی نہایت بھونڈی مثال نذیر احمد کے ناولوں میں ملتی ہے جہاں وعظ و نصیحت سے لے کر تعلیم و تدریس تک سبھی کچھ ملتا ہے غرضیکہ لایعنی بیانات اور غیر ضروری مداخلت سے وہ تو قاری کو بہکانے کی کوشش کرتے رہتے ہیں اب اگر وہ بھی ڈھیٹ بن کر ناول سے چپکا رہے تو اس میں نذیر احمد کا کوئی قصور نہیں لیکن ناولٹ میں کسی طور سے اس بیان بازی کی گنجائش نہیں۔ اسی طرح فطرت کے مناظر یا ماحول کے مرقعوں میں بھی اسے کفایت کا خیال رکھنا ہوگا۔ ناول نگار اگر کسی گلی محلہ کا ذکر کرتا ہے تو وہ تمام مکانات اور ان کے مکینوں کا حال بیان کر سکتا ہے لیکن ناولٹ نگار کا فن تفصیل نگاری کا نہیں بلکہ جزئیات نگاری کا ہے۔

میں نے اب تک قصداً طویل مختصر افسانہ کا نام اس لئے نہیں لیا کہ ناولٹ کی

حدود متعین کئے بغیر اس سے (بظاہر) مشابہ کسی اور صنف سے موازنہ الجھن کا باعث ہو سکتا تھا لیکن ناول اور ناولٹ کے تفصیلی مطالعہ کے بعد اب طویل مختصر افسانہ اور ناولٹ میں امتیاز لازم ہو جاتا ہے گو مختصر افسانہ اور ناول (اور اس لحاظ سے ناولٹ) کے عناصر ترکیبی ایک جیسے ہی ہیں لیکن پھر بھی دونوں میں تاثر سے اساسی فرق پیدا ہوتا ہے مختصر افسانہ کے لئے (جدید ترین تجریدی افسانہ سے قطع نظر) ابھی تک وحدتِ تاثر کو ضروری سمجھا جاتا ہے۔ مختصر افسانہ میں پلاٹ، کرداروں اور مکالموں وغیرہ سے وحدتِ تاثر نہیں جنم لیتی بلکہ وحدتِ تاثر ان سب کو مخصوص صورت عطا کرتی ہے اس لحاظ سے مختصر مختصر افسانہ سے لے کر طویل مختصر افسانہ تک افسانوں کے تمام انداز وحدتِ تاثر کی خصوصیت کے حامل ملتے ہیں اور اگر ایسا نہیں تو یہ ایک فنی خامی سمجھی جانی چاہیے ہاں! یہ اور بات ہوگی اگر افسانہ نگار کا مقصد ہی انتشارِ تاثر ہو یا ایک موضوع کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے لئے وہ مختلف النوع تاثرات کے ابلاغ ہی کو اپنا مقصود قرار دے لے۔

اس کے برعکس ناول کے لئے وحدتِ تاثر کی شرط ضروری نہیں اس میں پلاٹ سے دو طرح کے تاثرات پیش کئے جا سکتے ہیں (شکست: کرشن چندر) مقصدیت کے تحت خشک وعظ بنایا جا سکتا ہے (نذیر احمد کے ناول) ایک کردار کی تصویر کشی کے حوالہ سے ایک نسل یا معاشرہ کی مرقع نگاری (امراؤ جان ادا: مرزا رسوا) پکارسک ناول کی صورت میں بدلتے ماحول کی تصویریں اور متنوع افراد کے خاکے (فسانۂ آزاد: سرشار) طویل اور اکتا دینے والی تقریریں (خاک و خون: نسیم حجازی) صدیوں کے تسلسل کا مطالعہ (آگ کا دریا، قرۃ العین حیدر) ایک سے زاید نکات عروج اور

مسلسل سسپنس (شرر کے تاریخی ناول) حقیقت سے دور خالص فینٹسی (سائنسی فکشن) ان تمام مثالوں سے ناول کے دائرہ عمل کی وضاحت کے ساتھ ساتھ یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ ان تمام صورتوں میں وحدتِ تاثر ضروری نہیں بلکہ بیش تر صورتوں میں تو اس کی برقراری ہی محال ہے۔

ناولٹ بھی ناول کی اس اساسی خصوصیت کا حامل ہے یعنی اس میں وحدتِ تاثر کا ہونا لازمی اور اساسی نہیں اگر مصنّف اپنے مقصد کی وضاحت کے لئے شعوری کاوش سے اس میں وحدتِ تاثر پیدا کرے تو اسے ناولٹ کی ADDED ATTRAC-TION تو قرار دیا جا سکتا ہے لیکن اساسی خصوصیت نہ ہونے کی وجہ سے طویل طویل مختصر افسانہ نہیں کہا جا سکتا تو یہ بالکل ایسے ہی ہو گا جیسے ہم کسی ناولٹ میں دلچسپ اور جاندار مکالمے پائیں تو اسے ڈرامہ نہیں کہہ سکتے۔

نفسیاتی افسانہ

اُردو میں افسانہ نگاری کا آغاز حقیقت پسندی سے ہوا۔ چنانچہ ایک مدت تک اردو افسانہ خارجیت اور اس سے وابستہ متنوع سیاسی، سماجی اور اقتصادی عوامل کی تصویر کشی کے لئے وقف رہا لیکن یہ ناممکن تھا کہ حقیقت نگاری صرف خارج تک محدود رہتی اور باطن میں جھانکنے کی سعی نہ کرتی بھلا یہ کیسے ہو سکتا تھا کہ ایک فہین اور حساس افسانہ نگار معاشرہ اور افراد کے خارجی پہلوؤں کا مطالعہ تو کرتا لیکن خارجی رویوں کی تشکیل کرنے والے داخلی محرکات اور نفسی کیفیات سے ناآشنا رہتا۔ یہ تو حقیقت نگاری کے تصور کے منافی تھا اس لئے کہ حقیقت دوگونہ ہوتی ہے خارجی اور داخلی! بعض اصحاب کے لئے شاید نفسیاتی افسانہ خوفزدہ کرنے والی چیز ہو۔ لیکن انھیں یہ نہ بھولنا چاہئے کہ یہ حقیقت نگاری کا منطقی نتیجہ ہے۔

اس اجمالی جائزہ کے بعد اَب ان نفسی کیفیات کا محاکمہ کیا جا سکتا ہے جو انسانی سائیکی پر اثر انداز ہو کر فرد کی شخصیت کو ایک مخصوص انداز عطا کرنے کی موجب بنتی ہیں۔

اس مقصد کے لئے مخصوص نفسیاتی نظریات سے احتراز کرتے ہوئے اس مسئلہ کا جائزہ لینا اس لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ یوں ہی کسی ایک مخصوص دبستانِ فکر کے تعصب اور غلو سے بچا جا سکتا ہے۔ یہ اس لئے اور بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ افسانہ نگار بذاتِ خود تو کسی نفسیاتی نظریہ کا پیرو ہو سکتا ہے وہ عوارض و مسائل کا تجزیہ بھی اپنے محبوب نظریہ کی روشنی میں کر سکتا ہے۔ لیکن جن انسانوں کے حوالے سے وہ زندگی کا مطالعہ کرتا ہے وہ اپنی شخصیت کی اساس شعوری طور سے کس مخصوص نظریہ پر استوار نہیں کرتے بلکہ عوام کی اکثریت تو اپنی نفسی.... خامیوں سے بھی واقف نہیں ہوتی (واقفیت سے نفسی خامیاں دور ہو جاتی ہیں) البتہ دوسرے ان کے طرزِ عمل کو کسی نہ کسی نفسیاتی نظریہ سے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن اس ضمن میں نفسی محرکات کی اہمیت کسی طرح سے ختم نہیں کی جا سکتی۔

فرد کے دو پہلو ہیں ایک اس کی لاشعوری دنیا اور دوسری شعوری (سماجی) دنیا۔ چنانچہ وہ اور اس کی شخصیت ان دو قوی مقناطیسوں کے درمیان کسی بے بس سوئی کی طرح لرزاں رہتی ہے اگر ایک طرف زیادہ جھکاؤ ہوا تو وہ نیوراتی ہو جائے گا۔ اگر دوسری طرف ہو گا تو ایک کامیاب صحت مند انسان بنے گا۔ یہ بھی ہوتا ہے کہ ایک کے تقاضوں سے عہدہ برآہی کا یارانہ ہو تو دوسری دنیا میں پناہ لی جاتی ہے۔ سماجی صحت کے لئے لاشعوری تحریکات کا گلا گھونٹا جاتا ہے یا پھر خارجی دنیا سے بھاگ کر نیوراتیت کے جنگل میں پناہ لی جاتی ہے۔

بعض اوقات نفسی تسکین کے لئے فرد خود کو عادات و اطوار اور نظریات و عقائد کے مخصوص لبادوں میں پنہاں رکھتے ہوئے ان ہی کو اپنے کردار کی اساس بنا لیتا ہے ژنگ کی اصطلاح میں اسے "روپ" (PERSONA) سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

اس ضمن میں ژنگ کی ایک اور اصطلاح "نفسی افراط" PSY-CHIC INFLATION

بھی قابلِ غور ہے۔ یہ وہ نفسی کیفیت ہے جس کے باعث سائیکی اپنے خلاء کو پر کرنے کے لئے خارجی اشیاء میں سے کسی ایک کا سہارا لیتی ہے۔ کسی خاص تحریک یا پیشہ یا کام کو کل سمجھتے ہوئے اپنی انفرادیت کو اس میں مدغم کر دینے کی مثالیں عام زندگی ہی سے متعلق ہیں اس سے ایک خاص نوع کی نفسی آسودگی اور ترفع کا احساس ہوتا ہے۔

ذہین افسانہ نگار جب افراد کا مطالعہ کرتا ہے تو ظاہر اور عیاں سے قطع نظر کرتے ہوئے سائیکی کے نہاں خانوں میں جھانکنے کی کوشش کرتا ہے۔ جس طرح طبقات الارض کا ماہر زمین کی سطح سے دھوکہ نہیں کھاتا۔ اسی طرح ... انسانی فطرت کی نبض کی خفیف سے خفیف ... محسوس کرنے والا افسانہ نگار یہ جانتا ہے کہ اصل انسان باہر نہیں بلکہ اندر ہے یہ ہی آتش برگ والی بات ہو جاتی ہے۔

اگرچہ اردو میں اب نفسیات سے واقفیت عام ہو رہی ہے اور نفسیاتی افسانہ بھی کوئی عجوبہ نہیں رہا لیکن پھر بھی نفسیاتی افسانہ کے سلسلہ میں ایک عام غلط فہمی پائی جاتی ہے۔ ایسی غلط فہمی جس کے ذہین قارئین اور بعض اوقات اچھے نقاد بھی شکار نظر آتے ہیں۔ عموماً ہر اس افسانے (یا ناول) کو نفسیاتی قرار دے دیا جاتا ہے۔ جس میں یا تو کرداروں کی انسانی فطرت کے مطابق درست عکاسی کی گئی ہو ورنہ انجام اگر مرکزی کردار کے پاگل پن پر ختم ہو تو کھٹاک سے "نفسیاتی" کا لیبل چسپاں کر دیا جاتا ہے۔ لیکن یہ اندازِ نظر نقادوں کی سہل نگاری پر مبنی ہونے کی بنا پر غلط ہی نہیں گمراہ کن بھی ہے کردار نگاری میں انسانی نفسیات یا فطرت کے تقاضوں کو ملحوظ رکھنا حقیقت نگاری، فطرت نگاری اور واقعیت نگاری کی ذیل میں آ سکتا ہے اور اسے داستانوں کے فوق الفطرت کرداروں یا مثالی کردار نگاری کے برعکس سمجھا جا سکتا اسی لئے تو انسانی فطرت کی کامیاب اور

درست عکاسی کے باوجود بھی ہر افسانہ کو نفسیاتی افسانہ نہیں کہا جا سکتا لیکن جب افسانہ نگار لاشعوری محرکات کے ذریعہ کرداری بوالعجبیوں اور بعض کجرویوں کا مطالعہ کرکے نفسی پیچیدگیوں کی گرہیں کھولے اور سائیکی کے طلسم خانہ کو منور کرکے تو ایسا افسانہ نفسیاتی افسانہ ہوگا۔ اسی معیار کے مطابق افسانوں کا جائزہ لیں تو ممتاز مفتی کے بیشتر افسانے اور منٹو اور عصمت کے بعض افسانے بہت اچھی مثالیں ہیں۔

نفسیاتی افسانہ نگار کو کردار کے مطالعہ اور نفسی جزئیات نگاری کے ضمن میں بہت محتاط رہنا چاہیے اگر افسانہ کو شعوری کاوش اور غیر ضروری طور سے "نفسیاتی" بنا دیا جائے تو افسانہ، افسانہ نہ رہے گا بلکہ "کیس ہسٹری" میں تبدیل ہو جائے گا۔ شاید اسی لئے نفسیات کی کتابوں میں درج کیس ہسٹریز میں۔ اندازِ نگارش کے ادبی حسن سے قطع نظر ہر لحاظ سے افسانویت پائی جاتی ہے۔ لیکن اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ بعض اچھے افسانے محض نفسی جزئیات نگاری کے فقدان کے باعث کامیاب نفسیاتی افسانے نہ بن سکے۔

افسانہ میں نفسی محرکات کا تجزیہ عموماً دو طرح سے ہو سکتا ہے۔ ایک تو سماجی سطح پر فرد کا فرد اور فرد کا معاشرہ سے تعلق ہوتا ہے۔ یوں باہمی اثر پذیری اور عمل ردعمل کی بنا پر مختلف حالات اور واقعات سائیکی کے مختلف پہلوؤں کی نقاب کشائی کرتے رہتے ہیں اور وہ اپنے اصلی "روپ" میں سامنے آتا ہے یوں فرد کے تجزیہ کے ساتھ ساتھ معاشرہ کا بھی نفسی مطالعہ ہوتا رہتا ہے منٹو کے بیشتر افسانے اور عصمت کے ابتدائی دور کے بعض افسانے اس انداز کی کامیاب ترین مثالیں ہیں۔

دوسرا طریقہ محض فرد کی ذات تک محدود ہے۔ افسانہ نگار ذہنی الجھنوں نفسی کجرویوں اور پھر ان سے جنم لینے والی کرداری پیچیدگیوں اور ان سے وابستہ علامات یعنی اساس پر سے

پردہ اٹھاتا ہے اس مقصد کے لئے جنس اور اس کے مختلف مظاہر کا مطالعہ ناگزیر ہے اور جنس سے معرا نفسیاتی مطالعہ کرنے والا افسانہ نگار جلد ہی خود کو بند گلی میں محبوس کرے گا۔ اس کے ساتھ یہ بھی حقیقت ہے کہ جنس کا خالص مطالعہ افسانہ نگار کو جنسی کردار کی بھول بھلیوں میں بھی پھنسا دیتا ہے۔ ان سے بچ نکلنے کے لئے جس حقیقت پسندانہ نگاہ، تحریمات سے پاک ذہن اور غیر متعصبانہ رویہ کی ضرورت ہوتی ہے وہ ہر ایک کے پاس نہیں ہوتا۔ اس لئے کہ جنس کا مطالعہ دلچسپ (اور بعض کے لئے لذت خیز بھی) ہو سکتا ہے۔ مگر خطرناک یقیناً ہے۔ مطالعہ جنس وہ خاردار وادی ہے جہاں ایک غلط قدم بھی فحاشی کے غار، لذتیت کی دلدل، چٹخارے کی کھائی اور گندگی کے جوہڑ میں پھنسا سکتا ہے۔ جنس کیونکہ سب سے زیادہ تحریمات کا شکار ہے اس لئے ایک لحاظ سے معاشرہ میں عصبی مرکز (NERVE CENTRE) کی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔ یوں یہ معاشرہ کے لئے سب سے نازک اور خطرناک موضوع ثابت ہوتی ہے جنس اور اس کے متنوع مظاہر کے ضمن میں عوام کی اکثریت کیونکہ خاموشی کی سازش میں شریک ہوتی ہے اس لئے جہاں سے بھی روشنی کی کرن نظر آئے اندھیرے کی خوگر چمگادڑیں بے چین ہو جاتی ہیں۔ منٹو اور عصمت کو جس طرح مدتوں ہدفِ ملامت بنایا جاتا رہا یہ اتنی پرانی بات نہیں کہ لوگ بھول چکے ہوں۔

معاشرہ کے ساتھ ساتھ خود افسانہ نگار کا جنس کے بارے میں رویہ بھی بہت اہمیت حاصل کر جاتا ہے۔ اگر وہ خود جنس پر سوار ہے تو پاک محبتوں والے نیم پخت رومانی افسانے لکھے گا اگر جنس اس پر سوار ہے تو وہ لذتیت کا شکار ہو کر فحاشی کو فروغ دے گا لیکن ان کے برعکس اگر وہ جنس کو عام زندگی کا ایک حیاتیاتی واقعہ سمجھتے ہوئے

آنکھ جھپکے بغیر اس کا مشاہدہ کر سکتا ہو تو پھر وہ جنس ایسے نازک مسئلہ سے انصاف کرتے ہوئے اسے انسانی مطالعہ کے لئے ایک علامت بنا سکتا ہے۔ یہ کام کیونکہ مشکل ہے اس لئے ایسے افسانہ نگار بھی کم ہیں۔

اردو افسانہ کی تاریخ کا مجموعہ جائزہ لیں تو گذشتہ ۵۰ سالوں میں (پریم چند کا پہلا افسانہ دنیا کا انمول رتن ۱۹۰۱ء میں شائع ہوا تھا۔) نصف صدی گزرنے کے بعد کہیں افسانہ نگاروں نے نفسی پیچیدگیوں اور جنس کے خصوصی مطالعہ کی اہمیت محسوس کی۔ اعصابی جھنجلاہٹ کی پیداوار "انگارے" ایسے مجموعوں سے قطع نظر جنس کے بارے میں حقیقت پسندانہ رویہ منٹو، عصمت اور حسن عسکری (گو وہ بعد میں تائب ہو گئے) کے افسانوں سے شروع ہوتا ہے۔ گو ترقی پسند تحریک کی ابتدا بلکہ وسط تک جنس پر خصوصی توجہ دی جاتی رہی اور اس کے مختلف پہلوؤں کو محدب شیشہ میں سے دیکھنے کا رجحان قوی تر رہا۔ لیکن تقسیم ملک کے بعد جب پاکستان میں جماعت نے اپنے لئے نیا منشور تیار کیا تو جنس کو بورژوا مسئلہ قرار دے کر موضوعات کی منظور شدہ فہرست سے خارج کر دیا۔ ہندوستان میں بھی ایک مرتبہ ایسی ہی ایک قرارداد پیش کی گئی۔ مگر حسرت موہانی کی شدید مخالفت کی وجہ سے وہ منظور نہ ہو سکی۔ ترقی پسندوں کے اس سجدہ سہو سے کوئی فرق نہ پڑا کیونکہ تحریک سے علیحدگی کے باوجود بھی منٹو زندہ اثر تھا۔ اور بہت سے نئے لکھنے والوں کے لئے وہ بلاواسطہ یا بالواسطہ طور سے "رومی" بنا رہا۔ چنانچہ گزشتہ دو دہائیوں میں ابھرنے والے افسانہ نگاروں میں ان افسانہ نگاروں کی ایک معقول تعداد ہے۔ جن کے ہاں جنس اور نفسیات گھلی ملی نظر آتی ہیں۔

روح عصر اور افسانہ

سب سے پہلے اس امر کا جائزہ لینا ہو گا کہ روح عصر ہے کیا؟ کیا یہ محض اجتماعی انداز فکر ہے یا اس کا انفرادیت سے کوئی تعلق ہے۔ انفرادیت کا مسئلہ اس لئے اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ افسانہ نگار روح عصر کا ترجمان ہوتا ہے۔ وہ اس میں نئے رنگوں کی آمیزش کے ساتھ ساتھ اس میں انقلابات بھی برپا کرتا ہے لیکن ان تمام امور کی انجام دہی کے باوجود بھی وہ خود فرد ہی ہے۔ اسی طرح جیسے ہفت رنگ شعاعوں کے انعکاس کے باوجود بھی طیف کی انفرادیت مسلم۔ خارج ہونے والی شعاعوں اور طیف کو مخصوص ساخت عطا کرنے والے عناصر میں کوئی قدر مشترک نہیں ہوتی۔

روح عصر اجتماعی انداز فکر ہے۔

اجتماعی انداز فکر کی دو جہات، ہیں لاشعوری اور شعوری لاشعوری عوامل کا تفصیلی تجزیہ ژنگ کے اجتماعی لاشعور کی روشنی میں کیا جا سکتا ہے۔ ویسے خود ژنگ نے اس مقصد کے لئے

LEVY-BRUAL کی وضع کردہ دو اصطلاحات کا سہارا لیا تھا ان میں سے ایک اجتماعی نیابت COLLECTIVE REPRESE NATION اور دوسری PARTICIPATION MYSTIQUE ہے۔ پہلی اصطلاح اس ذہنی وقوعہ کی طرف اشارہ کرتی ہے جس کی رو سے معاشرہ میں جاری و ساری بعض خیالات، عقائد و نظریات کی صداقت کو اظہر من الشمس کی مانند لاشعوری طور سے بھی تسلیم کیا جاتا ہے اور ورثہ میں والدین سے ملنے والے جسمانی خصائص کی مانند ان سب پر یقین اور اعتقاد بھی نسلی وراثت ایسی ہی صورت اختیار کر جاتا اس وقوعہ کا دوسرا پہلو یہ ہے وہ سب کچھ جو لاشعوری طور پر ہم خود میں محسوس کرتے ہیں شعوری طور سے وہی دیگر افراد میں بھی دیکھتے ہیں۔

اجتماعی انداز فکر کی لاشعوری جہت کے اس مجمل جائزہ کے بعد جب شعور کی سطح پر اس کی تشکیل کرنے والے عوامل کا جائزہ لیا جائے تو یہ شعوری جہت خارجی اور داخلی دو دھاروں کی مرہون منت نظر آئے گی۔ اول الذکر کے عناصر ترکیبی میں سماجی رجحانات تاریخی عوامل اور اقتصادی تغیرات نمایاں تر ہیں۔ جبکہ داخلی کو فرد کی محدود داخلیت سے میز کرتے ہوئے ان تمام نفسی کوائف کا مجموعہ سمجھنا چاہیئے جو کسی نہ کسی طرح فرد کی سائیکی پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ ژنگ جب انسانی شخصیت کی یوں تعریف کرتا ہے:

"ایک مخصوص سانچہ میں ڈھلی نفسی افراط جو مزاحمت کی استعداد کے ساتھ ساتھ حامل توانائی بھی ہوتی ہے۔"[1]

تو "نفسی افراط" کو ایک مخصوص سانچہ میں" ڈھالنے والے عوامل کا مطالعہ اشد ضروری ہو جاتا ہے۔

---

1. JUNE, C.G Integration of the Personality P. 284 ©1

اب ان تمام تشکیلی عناصر کا تفصیلی جائزہ پیش کرتے ہوئے ان کی روشنی میں اردو افسانہ کا مطالعہ کیا جائے گا۔

سماج کی اساسی خصوصیت یہ ہے کہ بھان متی کا یہ کنبہ بھانت بھانت کی انفرادیتوں کی اینٹوں اور روڑوں کا مجموعہ ہوتا ہے اور یوں فرد کی انفرادیت اور مختلف النوع انفرادیتوں سے جنم لینے والی اجتماعیت میں ہمیشہ کشمکش جاری رہتی ہے۔ سماج کا ایک رکن ہونے کی بنا پر فرد (عام انسان یا تخلیق کار) اگر ایک طرف اس اجتماعیت کی تشکیل میں اپنی انفرادیت کی شمولیت کرتا ہے تو دوسری طرف اپنی انفرادیت کی بنا پر اس سے گریزاں بھی رہتا ہے' وہ اس سے بغاوت کرتا ہے۔

تو اسی بغاوت سے سماج کے ملئے سامان کوفت بھی بہم پہنچتا ہے اور یوں بحیثیت مجموعی حالت کچھ سارتر کے الفاظ میں MAN IS CONDEMNED TO LIVE IN OTHER - PEOPLE'S HELL" ایسی ہو جاتی ہے۔

افسانہ نگار یا کوئی بھی تخلیق کار اپنی حساسیت کی بنا پر اس قابل ہوتا ہے کہ وہ دوسرے افراد کے جہنم کو اپنی ذات ہی کے لئے محسوس نہیں کرتا بلکہ دوسروں کی زندگیوں کو اس جہنم کا ایندھن بنتے دیکھ کر کرتا ہے بسا اوقات سماجی بے انصافی کو ذات کے حوالہ سے افسانوں کا موضوع بنایا جاتا ہے لیکن ایسا نہ ہونے پر بھی سماجی مسائل سے کلیتاً اجتناب برتنا ممکن نہیں۔ سماجی حقیقت نگاری کی اصطلاح افسانہ نگاری میں اسی رجحان کی غماز ہے۔ اس مقصد کے لئے سماج کے اس پہلو سے مکمل واقفیت لازم ہے جسے افسانہ کا موضوع بنایا جا رہا ہے اسی لئے اگر جزئیات پر مکمل عبور نہ ہو تو افسانہ اثر و ابلاغ سے عاری محض ایک دلچسپ تحریر بن کر رہ جاتا ہے اردو افسانہ کو پریم چند نے پروان چڑھایا اور ان کا رجحان شروع سے ہی

سماجی حقیقت نگاری کی طرف رہا ہے۔ چنانچہ ان کے بعد آنے والی نسل نے اس رجحان کو مزید تقویت دے کر زندگی کی گہرائیوں اور فن کی بلندیوں سے روشناس کرایا کرشن چندر، منٹو، عصمت، ندیم، راجندر سنگھ بیدی، علی عباس حسینی، بلونت سنگھ، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، اور بہت سے دیگر افسانہ نگاروں نے سماج کے مختلف طبقات سے موضوعات اخذ کئے اور یوں ان تمام افسانہ نگاروں کی نمائندہ تحریروں کے مجموعی مطالعہ سے پاک و ہند کے سماج کا MOSAIC تیار ہو جاتا ہے۔

سماج کے حوالے سے مذہبی عقائد یا اخلاقی ضوابط کے تجزیہ پر واضح ہوگا۔ کہ گو عوام کی اکثریت کو مذہب سے محض کام چلاؤ واقفیت ہوتی ہے لیکن لگاؤ شدید اور جذباتی نوعیت کا ہوتا ہے۔ مذہب کے نام پر ان میں سوڈے کی بوتل ایسا ابال تو پیدا ہو سکتا ہے لیکن مذہب کی روح کو سمجھتے ہوئے اسے کرداری اساس بنانا ان کے بس کا روگ نہیں ہوتا۔ مذہب میں "امر" کو بالعموم نظر انداز کرتے ہوئے "نہی" پر زور دیا جاتا ہے لیکن کردار میں دو عملی کے باعث یہ "نہی" بھی دوسروں کے کردار کی جانچ کا معیار بنتے ہوئے اپنے لئے کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔

آسمانی مذہب کے ساتھ ساتھ ایک زمینی مذہب بھی پیر پرستی، قبر پرستی، تعویذ گنڈوں اور ٹونے ٹونکوں کی صورت میں ملتا ہے بلکہ اس کی جڑیں کچھ زیادہ ہی گہری ملیں گی ویسے انہیں اساطیری اثرات کی باقیاتِ صالحات قرار دیا جا سکتا ہے۔ اجتماعی لاشعور کی بنا پر یہ عوام کے لئے نسبتاً باآسانی قابل قبول ہوتی ہیں۔

یہ ہیں وہ اہم رجحانات جن سے سماج میں مذہب اور اخلاق کی رنگ آمیزی ہوتی ہے کیونکہ معاملہ جذبات کا ہوتا ہے۔ اس لئے افسانہ میں مذہبی افراد کی دین داری کا بھانڈا

پھوڑنا ان کی ریاکاری کے طلسم کو باطل کرنا اور دو عملی کے تضاد کو اجاگر کرنا کہیں آسان ہے لیکن خود ان عقائد پر قلم اٹھانا بہت مشکل ہے۔ جماعت اسلامی نے اسلامی ادب کا نعرہ بلند کیا تھا اور اس تحریک سے ہم نوا بعض حضرات نے افسانے لکھے ہیں لیکن بات نہ بن سکی۔ مُلّا پر افسانہ لکھنا آسان ہے۔ کیونکہ بحیثیت مرد وہ جس کردار کا حامل ہے اس کے تضادات یا مثالیت کو موضوع بنایا جا سکتا ہے۔ لیکن مُلّا جن عقائد کا زندہ مظہر بننے کی سعی کرتا ہے خود ان پر افسانہ لکھنا اگر ناممکن نہیں تو بے حد مشکل ضرور ہے۔ البتہ اخلاقی ضوابط اور تحریمات (TABOOS) کی بات اور ہے۔ یہ اضافی ہی نہیں بلکہ کردار کے صرف سماجی پہلو تک محدود ہیں اس لئے ان کے ہر پہلو کو چیلنج کیا جا سکتا ہے اور کیا جا رہا ہے!

گو ایڈمنڈ شیرر کی تحریروں سے جنم لینے والے اور جوتین کے نظریات سے ایک منضبط صورت اختیار کرنے والے تنقید کے تاریخی دبستان نے ادب کے مطالعہ کو محض تاریخی عوامل کی چھان پھٹک تک ہی محدود کر دیا تھا۔ لیکن اس غلو پسندی کے باوجود بھی اقوام اور افراد کی زندگیوں میں تاریخی عوامل کی اہمیت کم نہیں کی جا سکتی، اس لئے کہ اب تاریخی حالات محض جنگوں اور حکومتوں میں انقلابات کے مترادف نہیں رہے بلکہ تمام سیاسی ثقافتی اور تہذیبی تغیرات کی شمولیت سے یہ "تاریخی" کی اصطلاح وسیع المفہوم ہو چکی ہے ژرف نگاہی سے جائزہ لینے پر یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ مختلف طبقات سے وابستہ افراد پر تاریخی حالات کی شدت میں یکسانیت نہیں ہوتی۔ گو تاریخی حالات کو بالعموم "دھارے" سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ لیکن میرے خیال میں یہ غلط اور گمراہ کن ہے کیونکہ دھارے سے سطح کی یکسانیت کا تصور ابھارا جاتا ہے جبکہ معاملہ اس کے برعکس ہوتا ہے۔ معاشرہ اور تاریخی حالات میں ایک طرح سے عمل اور رد عمل ایسی حالت ملتی ہے اگر معاشرہ نے مستقبل سے عمدہ برآہی کے لئے

خود کو تیار کر رکھا ہو تو تاریخی تغیرات سے نسبتاً کم نقصان پہنچتا ہے اگر ایسا نہ ہو تو بدلتے حالات اس کے بعض عقائد کو باطل ثابت کر دیتے ہیں۔ خوش فہمیوں کی قلعی کھل جاتی ہے، تصورات مجروح ہوتے ہیں اور بعض ادارے منہدم! یوں ان عقائد، تصورات، اور اداروں کی تشکیل نو کے بعد ان کے تطابق کے لئے افراد کے طرز عمل اور طرز فکر میں تبدیلیاں پیدا ہوتی ہیں تاریخی تغیرات کے اثرات مثبت بھی ہو سکتے ہیں اور منفی بھی اور پھر منفی سے مثبت کا پہلو بھی نکالا جا سکتا ہے۔ گویا تاریخی حالات کی بنا پر معاشرہ مسلسل عمل پیرا رہتا ہے اور یوں تخریب و تعمیر سے معاشرہ مدارج ارتقا طے کرتا ہے۔

تاریخی حالات میں ٹھہراؤ اور سکون سے معاشرہ میں عمل کی رفتار بھی اسی نسبت سے مدھم پڑ جاتی ہے لیکن دور تغیر میں ردعمل کے باعث معاشرہ عجب بے چینی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اگر دور سکون ذہنی جمود کا باعث بنتا ہے تو دور تغیر سے ہم آہنگ نہ ہونے والی طبائع انتشار اور ژولیدگی فکر کی شکار ہو جاتی ہیں اور ہر دور میں انتہا پسندی کے باعث تخلیقی فضا کو مسموم کرنے کا باعث بنتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ دور سکون میں معاشرہ صرف روایات کا پابند ہو کر ماضی کو بُت بنا لیتا ہے۔ گونگا، بہرہ اور اندھا بت، جو رہنمائی تو کر نہیں سکتا البتہ اپنی مردہ زندگی سے تخلیقی قوتیں مفلوج کرنے کا باعث ضرور بنتا ہے۔ کیونکہ نئے تجربات کی ضرورت ہی نہیں سمجھی جاتی۔ ادھر دور تغیر میں ذہنی انتشار اپنی تسکین کے لئے بغاوت کو ناگزیر تصور کرتے ہوئے رنگ برنگ بلکہ بدرنگ تجربات ہی کو مقصود فن قرار دے دیا جاتا ہے۔ بغاوت برائے بغاوت ہوتی ہے اور تجربہ محض تجربہ کی خاطر!

افسانہ نگار پر ان حالات میں گراں بار ذمہ داری عائد ہو جاتی ہے جس سے عہدہ

برآہی کا مطالبہ دو سطحوں پر کیا جا سکتا ہے بحیثیت فرد تاریخی حالات کے پیدا کردہ تغیرات سے اسے بھی مفر نہیں کیونکہ اجتماعی ردِ عمل میں سب کے ساتھ شریک ہونے کے باوجود اس کے ردعمل کی جڑیں اس کی ذات میں پیوست ہوتی ہیں۔ اس کے ساتھ ہی بحیثیت ایک فن کار تاریخی حالات کے سیلاب میں ایک بے بس تنکے کی طرح نہیں بہہ سکتا بلکہ حالات کی چکی میں پس کر اور ان کی بنا پر تباہ ہو کر بھی اپنے فن کے ذریعہ ان کی عکاسی اور تجزیہ کے ساتھ ساتھ وہ اُن پر تبصرہ کرتا جاتا ہے۔

دورِ سکون میں کیونکہ اقدار میں ثبات ہوتا ہے اس لئے افسانہ نگار کے سامنے نزاعی مسائل نہیں ہوتے نہ ہی اسے کشاکش اقدار میں کسی ایک کا ساتھ دینے کا کٹھن فیصلہ کرنا ہوتا ہے اسی لئے تو دورِ سکون میں لکھے گئے افسانوں میں دور تغیر کے برعکس جذباتی عدم آسودگی کی پیدا کردہ جھنجھلاہٹ نہیں ہوتی۔ بلکہ زندگی اور اس کے متنوع مظاہر کو میٹھی میٹھی نظر دیکھتے ہوئے حیات کو زیادہ شوخ اور خوشنما رنگوں میں پیش کیا جاتا ہے جبکہ دور تغیر میں شکست و ریخت کا مسلسل عمل افسانہ نگار کے لئے سب سے اہم تہیج ثابت ہوتا ہے ہر روز اس کی فن کارانہ نگاہوں کے سامنے حوادث و وقوعات کا تماشہ ہوتا ہے وہ اس تماشہ کا خاموش تماشائی نہیں بن سکتا بلکہ وہ بھی حتی المقدور اپنا فن کارانہ کردار ادا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

تقسیم ملک تک کے افسانوں کو خصوصیت سے اس زمرہ میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ آزادی کی جدو جہد سیاسی خلفشار اور اس کے نتیجہ میں جنم لینے والے بعض ضمنی مسائل (جیسے ہندو مسلم فسادات) وغیرہ پر افسانہ نگاروں نے دل کھول کر ہی نہ لکھا بلکہ تمام معروف لکھنے والوں میں ان تمام حالات کا واضح اور نکھرا ہوا شعور بھی ملتا ہے وہ محض کیمرہ نہ بنے

ہوئے پس منظر کی تشکیل کرنے والے محرکات پر بھی نگاہ رکھتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں نے حالات کے مشاہدے اور تجزیہ میں خصوصیت سے ژرف نگاہی اور تاریخی بصیرت کا ثبوت دیا۔ اس لئے بعض حضرات کی مانند گالی دینے کے انداز میں کمیونسٹ کہہ کر انھیں یا ان کی تخلیقات کو یک قلم برخاست نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ حقیقت تو یہ ہے کہ ان افسانوں کی صورت میں پر آشوب دور کی ایک دہائی کی تاریخ محفوظ ہے اس ضمن میں احمد ندیم قاسمی کی رائے قابل غور ہے:

"منشی پریم چند کے انتقال سے برصغیر کی آزادی تک کا وقفہ بہت مختصر ہے مگر اس مختصر وقفے میں اردو افسانے میں اتنا حسن اور نکھار پیدا ہوا کہ کوئی بھی صنف ادب اتنی کم مدت میں اتنی ہمہ گیر ترقی کی مثال پیش نہیں کر سکتی۔ دعوے سے کہا جا سکتا ہے کہ اس دوران اُردو افسانہ موضوع اور تکنیک ہر دو لحاظ سے معیار کی اس بلندی تک پہنچا جسے چھونے کے لئے یورپ کی ترقی یافتہ زبانوں کے افسانے کو صدی نصف صدی لگ گئی اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ ہمارے افسانہ نگاروں کے سامنے یورپی زبانوں کے معیار موجود تھے اور انھیں صرف یہ کام کرنا پڑا کہ انہوں نے متذکرہ معیاروں اور اپنے ہاں کی فنی روایتوں کے درمیان ہم آہنگی پیدا کی دوسری وجہ یہ ہے کہ افسانہ نگاروں کی اس پود کا ایک واضح نقطہ نظر تھا وہ جب لکھنے بیٹھتے تھے تو انھیں معلوم ہوتا تھا کہ وہ کیا لکھ رہے ہیں۔ ان کے مشاہدے کا ایک باقاعدہ پس منظر ہوتا تھا اور ان کے افسانے مناظر قدرت کے رشتے بھی افسانوں کے کرداروں کی ذہنی کیفیتوں سے رہتے تھے۔

مادی جدلیات کی رو سے تاریخ کا تانا بانا اقتصادی عوامل سے تیار ہوتا ہے وسائل پیداوار میں تبدیلیاں اور ملوں کے لائے ہوئے صنعتی انقلابات دراصل تاریخی حالت کا

رخ موڑ کر اقدار میں تغیرات کا باعث بنتے ہیں یوں تہذیبی اور تمدنی تبدیلیوں کی اساس اقتصادی محرکات پر استوار کی جا سکتی ہے اس لئے کمیت میں طبقاتی کشمکش پر بہت زور رہتا ہے۔

تنقید کے مارکسی دبستان سے وابستہ بعض نقادوں کے خیال میں تو آلات موسیقی آلات کشاورزی کے ترقی یافتہ صورتیں ہیں کہ محنت میں منہ سے نکلنے والی آوازیں سانچوں میں ڈھل کر گیت بنیں تو مزدور کی مشقت میں جسم کی مختلف النوع حرکات میں فن کارانہ ہم آہنگی سے رقص نے جنم لیا۔ اس دلچسپ مگر نزاعی بحث میں الجھے بغیر اتنا تو یقیناً کہا جا سکتا ہے کہ زندگی آج کی ہو یا صدیوں پہلے کی وہ اقتصادی عوامل سے کلیتاً غیر متاثر نہیں رہ سکتی۔

اقتصادی حالات کی کارفرمائی کا مطالعہ دو پہلوؤں سے کیا جا سکتا ہے ایک تو تقسیم دولت سے پیدا ہونے والی طبقاتی تقسیم اور انکی باہمی کشمکش یہ کشمکش مختلف روپ دھار کر سامنے آتی ہے۔ مل مالک اور مزدور، زمیندار اور مزارع آجر اور محنت کش وغیرہ جانی پہچانی صورتیں ہیں۔ دوسری صورت میں اقتصادی حالات کے تغیرات نسبتاً غیر واضح ہی نہیں بلکہ ان تبدیلیوں کی رفتار بھی خاصی سست ہو جاتی ہے لیکن یہ ہیں بے حد اہم کیونکہ ان سے قدروں کی چھان پھٹک انداز نظر میں تبدیلی پیدا کرتے ہوئے قدیم معاشرے کے طلسم کو باطل قرار دے کر نئے اداروں کی تشکیل کی موجب بنتی ہے۔

ملکہ وکٹوریہ کے انگلینڈ میں بڑے گھیر کے اسکرٹ میں ملبوس عورت ڈرائینگ روم کی زینت سمجھی جاتی تھی۔ اپنی زندگی کے بارے میں بھی اس کی کوئی موثر آواز نہ تھی۔ خانہ داری اور نسل کشی۔ وہ صرف ان ہی دو وظائف کے لئے زندہ رہتی تھی لیکن صنعتی انقلابات کے بعد جب عورتیں اور بچے خود کمانے لگے تو شوہر ان داتا نہ رہا یوں معاشی

آزادی، آزادئ نسواں اور آزاد محبت ایسی تحریکوں اور نظریات کا باعث بنی۔ جب گھر کا ہر فرد کمانے لگا تو پدرانہ سربراہی کا خاتمہ ہوگیا، یوں معاشرہ کی اکائی کنبہ کی بجائے فرد قرار پایا۔ کارخانوں میں لمبی چٹیا اور بڑے گھیر کی اسکرٹ مشینوں میں الجھ کر جان لیوا ثابت ہوئے تو بال کاٹے جانے لگے اور اسکرٹ کے گھیر تنگ ہوئے پھر اونچے ہونے شروع ہوگئے۔ گویا تمام طرز بود و ماند ہی تبدیل ہوکر رہ گیا۔

تقسیم کے بعد سے ہمارے یہاں بھی حالات ایسی ہی صورت اختیار کر رہے ہیں۔ معاشی بدحالی، مصارف زیست میں اضافہ اور موزوں رشتوں کی کمیابی کے باعث لڑکیاں اب تعلیم سے زیور کا کام نہیں لے رہیں بلکہ استانیوں اور نرسوں ایسے "زنانہ" پیشوں سے ہٹ کر زیادہ تنخواہوں کے لئے نیکوں فرموں دفتروں اور دکانوں میں پہنچ چکی ہیں۔ اب کیونکہ وہ برقعہ میں بند چلنا پھرنا پسند نہیں کرتیں۔ اس لئے انہیں لباس، جوتوں اور میک اپ کا بھی خیال رکھنا پڑتا ہے۔ معاشی لحاظ سے خودکفیل ہونے کی وجہ سے وہ پسند کی شادی ہی نہیں چاہتیں۔ بلکہ خاوند سے بھی ترجیحی سلوک کی متمنی ہوتی ہیں پھر اوقات ملازمت میں مردوں سے آزادانہ ربط کے باعث اب سماجی سطح پر مرد عورت کا میل جول معیوب اور مشکوک نہیں رہا اور یوں ناجائز تعلقات کے بغیر بھی مرد عورت میں تعلقات برقرار رہ سکتے ہیں بڑے گھروں میں ان تبدیلیوں کا واضح تر انداز میں مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ اور والدین، بھائیوں اور اور خاوندوں کی اکثریت نے حالات سے کسی نہ کسی طور مفاہمت بھی کرلی ہے جو ایسا نہیں کرسکتے وہ یا تو نوکری چھڑا دیتے ہیں اور یا بیوی چھوڑ دیتے ہیں۔ صدیوں کے بعد عورت اب پہلی مرتبہ محض "ناک" ہی نہیں بلکہ معاشی اکائی کے روپ میں سامنے آرہی ہے۔

اردو افسانہ شروع سے ہی اقتصادی حالات کی عکاسی کرتا چلا آیا ہے اور بیشتر معروف اور غیر معروف لکھنے والوں نے طبقاتی کشمکش کو اپنا موضوع بنایا۔ اگر پریم چند اور احمد ندیم قاسمی نے گاؤں کی معصوم اور جاں بخش فضا میں اس کشمکش کا مطالعہ کیا تو کرشن چندر نے خود کو ملکوں تک محدود نہ رکھتے ہوئے پہلے کشمیر اور بعد ازاں بمبئی ایسے بڑے بڑے شہروں میں اس کے متنوع مظاہر پر روشنی ڈالی۔ ویسے افسانہ نگاروں کی اکثریت نے اس ضمن میں ایک خاص انداز کا رومانی نقطہ نظر اپنا کر طبقاتی منافرت سے جنم لینے والی کی تلخیوں کو محبت کے حوالے سے پیش کیا یعنی امیر والدین غریب کی محبت کا گلا گھونٹ دیتے ہیں شروع شروع میں تو ایسے افسانے یقیناً پسندیدہ ہوں گے لیکن بعد ازاں تو یہ ایک سانچہ کی صورت اختیار کر گئے یہ انداز اب بھی اتنا مقبول ہے کہ عورتوں کے رسالوں میں چھپنے والا مواد ایسے ہی افسانوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس طرح نو آموز افسانہ نگاروں سے لے کر کالج کے نوخیز طلبا تک بھی ایسے ہی افسانے لکھتے ہیں۔

اقتصادی مجبوریوں کی دوسری تصویر طوائف کے روپ میں پیش کی جاتی ہے۔ اس موضوع پر بھی لاتنے افسانے لکھے گئے کہ اکثر میں "کثرت میں وحدت" ایسی بات ملتی ہے گویا ایک خاص مشین سے سکوں کی مانند ڈھل ڈھل کر افسانے نکل رہے ہیں مگر بیشتر نئے سکے ایسی چمک اور کھنک سے عاری ہی ثابت ہوتے ہیں۔ ابتدا میں لکھنے والوں کا رویہ یا تو اسلامی تھا اور یا پھر حسن کاری کا پیدا کردہ مصنوعی اور پر تصنع "رومانی" انداز نظر حتیٰ کہ پریم چند ایسا حقیقت پسند بھی اس انداز سے نہ بچ سکا۔

ترقی پسند تحریک سے سماجی حقیقت نگاری نے فروغ پایا تو طوائف کا نئے تناظر میں مطالعہ کیا گیا۔ چنانچہ گذشتہ ربع صدی کے بہت سے افسانوں میں ان حقیقی عوامل

کا تجزیہ کیا گیا جن کے باعث عورت جسم فروش بن جاتی ہے۔ سعادت حسن منٹو کے افسانے اس انداز کی قابل قدر مثالیں ہیں۔ اس نے طوائف دلال اور گاہک سبھی کا کامیاب تجزیہ کرتے ہوئے ان کی باہمی اثر پذیری اور عمل ردعمل کی متنوع کیفیات کو کامیابی سے جائزہ لیا۔

طوائفوں کے ساتھ ساتھ ان کرداروں پر بھی افسانے لکھے گئے جو اپنی انفرادی حیثیت میں فرد کے المیہ کی عکاسی کے ساتھ ساتھ اس مخصوص طبقہ کے لئے علامت بھی بن جاتے ہیں۔ جن کے ساتھ اقتصادی حالات یا پیدائش کے حادثہ نے انہیں وابستگی پر مجبور کر دیا اور خواہش گریز پا کے باوجود بھی وہ اس سے گریز نہیں کر سکتے۔ اور یہی میں ان کی زندگی کے المیہ کی شدت پنہاں ہے۔ راجندر سنگھ بیدی، عصمت، بلونت سنگھ میرزا ادیب، حیات اللہ انصاری، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور وغیرہ کے افسانے اچھی مثالیں ہیں۔

جہاں تک اقتصادی تبدیلیوں سے اقدار میں تغیرات اور ان کے اثرات کی عکاسی کا تعلق ہے تو تقسیم کے بعد افسانہ نگاروں کی اکثریت نے اس طرف خصوصی توجہ نہیں دی اس کی کئی وجوہات ہو سکتی ہیں۔ مثلاً افسانہ نگاروں نے ان موضوعات کی اہمیت محسوس کی یا پھر سرے سے وہ ژرف نگاری سے ہی محروم ہوں۔ لیکن دوسری وجہ قرین قیاس نہیں ہو سکتی کیونکہ ذہین افسانہ نگار تو بہت پہلے حالات کو محسوس کر کے اپنے فن کو ان کی تفہیم کے لئے اشاریہ بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ چنانچہ بعض افسانہ نگاروں نے واقعی اپنے افسانوں کو بدلتی قدروں کی پیمائش کا ذریعہ اقتصادی عدم مساوات کی حقیقت پر مبنی بلاواسطہ تصویر کشی کے ساتھ ساتھ انسان دوستی کے روپ

میں جو رجحان ملتا ہے۔ اسے عدم مساوات کے خلاف بالواسطہ احتجاج قرار دیا جا سکتا ہے افسانوں میں یہ رجحان ـــ اتنا ـــ قدیم ـــ اور اتنا مقبول کہ نمائندہ نام گنوانے کی بھی ضرورت نہیں گو ترقی پسندوں نے اسے بطور ادبی مسلک اپنایا لیکن غیر ترقی پسند افسانہ نگاروں کے ہاں بھی یہ انداز اسی آب و تاب سے ملتا ہے۔ اس نوع کی افسانوں میں افسانہ نگار یہ ثابت کرتا ہے کہ نامساعد اقتصادی حالات کے کیچڑ میں پھنسنے کے باوجود بھی انسانی فطرت کا موتی اپنی آب و تاب نہیں گنواتا۔ تقسیم ملک اور فسادات پر لکھے گئے سبھی اچھے افسانوں کی یہ ایک اضافی خصوصیت ـــ یہ ہیں روح عصر کی اساس بننے والے اور اجتماعی انداز نظر کی تشکیل کرنے والے خارجی مگر بنیادی اہمیت کے حامل محرکات ان کے جداگانہ ذکر کا یہ مطلب نہیں کہ عام زندگی میں ان کا اس طریقہ سے علٰحدہ مشاہدہ یا مطالعہ کیا جا سکتا ہے کیونکہ کسی بھی عہد میں کسی ایک محرک کی شدت اور اس کے نمایاں ہونے کے باوجود بھی بقیہ کی زیر سطح اور کم شدت والی کارکردگی جاری رہتی ہے۔ دور تغیر میں ان عوامل کی شدت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ کبھی یہ دور تغیر سے متاثر ہوتے ہیں تو کبھی وہ ان سے کبھی وہ ان کا ردعمل ہوتا ہے تو کبھی یہ اس کے۔ افسانوں میں ان تمام رجحانات کی متحد عکاسی ہو سکتی ہے اور ہوتی رہتی ہے۔ لیکن روح عصر وقتی طور سے جس رنگ میں رنگی ہو افسانے بھی اس کی آئینہ داری کرتے ہیں۔

اس موقع پر ایک امکانی اعتراض کا جواب بھی ضروری معلوم ہوتا ہے یعنی روح عصر کے لئے صرف تین محرکات ہی کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ کوشش سے ان کے علاوہ بھی تلاش کئے جا سکتے ہیں لیکن وہ اساسی نہیں بلکہ ضمنی، ثانوی یا فروعی ثابت ہوں گے اور

انہیں کسی نہ کسی طور سے ان تین اساسی اور وسیع المفہوم محرکات میں مدغم کیا جا سکتا ہے۔

اردو افسانہ کی عمر کم سہی لیکن نہ تو اس میں قدآور افسانہ نگاروں کی کمی ہے۔ اور نہ ہی روحِ عصر کی ترجمانی میں کسی لحاظ سے ناکام رہا۔ اردو افسانے کا فرانسیسی یا روسی افسانوں کے تناظر میں مطالعہ کرنے والے نقاد یہ حقیقت بھول جاتے ہیں کہ روحِ عصر کے اساسی عناصر تو تمام ممالک میں یکساں ہی ہوتے ہیں۔ لیکن مخصوص حالات کے تحت کوئی ایک عنصر جب نمایاں تر ہو تو روحِ عصر اسی رنگ میں رنگی ہوگی اس لئے افسانہ نگار اس مخصوص رنگ کو اپنے فن میں جذب کرکے روحِ عصر کی ترجمانی اور عکاسی کرے گا۔ ہمارے حالات اور دیگر ممالک کے حالات میں فرق رہا ہے۔ اس لئے اُردو افسانہ میں غیر ملکی افسانوں کی بازگشت اور تلاش بے سود ہے۔ اور اس پر زور دینا گمراہ کن ہے۔

اُردو افسانہ میں عورت

ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

(اقبال)

"....میں عورتوں کے بارے میں وثوق سے کچھ کہہ بھی تو نہیں سکتا۔ مجھے ان سے ملنے کا اتفاق ہی کہاں ہوا ہے عورت کا وہ تصور جو ہم لوگ اپنے دماغ میں قائم کرتے ہیں ٹھیک۔ نہیں ہو سکتا۔ کس قدر افسوسناک چیز ہے کہ عورتوں کے ہمسائے ہو کر بھی ہم ان کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کر سکتے۔ لعنت ہے ایسے ملک پر جو عورتوں کو ہم سے ملنے کے لئے روکے![۵]"

(سعادت حسن منٹو)

اُردو افسانہ میں عورت کے ظہور اور اس کی متنوع کارفرمائیوں کے جائزہ سے پیشتر عورت اور مرد (اور عورت اور عورت) کے باہمی ربط پر ایک نظر ڈالنی ضروری ہو جاتی ہے۔ کیونکہ افسانہ نگار (اپنی صنف سے قطع نظر) جن لاشعوری محرکات کے تحت

---

[۵] "منٹو کے خطوط" مرتبہ: احمد ندیم قاسمی ص ۶۲

مائل تخلیق ہوتا ہے۔ ان کے تار و پود میں عورت کا وجود اگر اساسی اہمیت نہیں رکھتا تو ثانوی یقیناً رکھتا ہے حیاتیاتی لحاظ سے ہر مرد میں عورت اور ہر عورت میں مرد کے کچھ نہ کچھ جسمانی خصائص موجود ہوتے ہیں۔ جو بالعموم مخفی رہتے ہیں۔ لیکن بعض اوقات نمایاں تر صورت میں سامنے بھی آتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ملبوساتی کجروی (TRANSVESTISM) کا نام و نشان بھی نہ ہوتا۔ شاید اسی لئے بعض دیوی دیوتا ذو جنسی بھی دکھائے گئے ہیں۔ ژنگ نے بھی انسانی سائیکی میں نر اور مادے کے خصائص، ان کی باہمی اثر پذیری اور پھر ان سے انسانی شخصیت کی نشوونما میں تنوع پر بہت کامیابی سے روشنی ڈالی چنانچہ اس کے بقول :-

"ہر مرد میں عورت کا ایک ازلی تصوّر ودیعت کیا گیا ہے لیکن یہ گوشت پوست کی کسی مخصوص عورت کا تصوّر نہیں ہوتا، بلکہ بلحاظِ نوعیت قطعاً جداگانہ حیثیت رکھتا ہے۔ یہ تصور اساسی لحاظ سے لاشعوری ہوتا ہے اور قدیم ترین آبائی ورثہ کے نشانات میں سے ایک ہے مرد کے نظامِ زیست پر اس کے نقوش انمٹ ہوتے ہیں [1]"

مرد کی طرح عورت میں بھی ایسا ہی مرد کا ازلی تصوّر ہوتا ہے لیکن ژنگ نے ژرف نگاہی سے کام لیتے ہوئے مرد اور عورت کے تصورات میں جو لطیف فرق ہے اس کی بھی وضاحت کر دی۔ اس کے خیال میں :

"اس ضمن میں یہ نتیجہ اخذ کرنا زیادہ موزوں ہوگا کہ عورت کا تصور مرد واحد نہیں بلکہ جمع (یعنی مردوں پر مشتمل ہوتا ہے) جب کہ مردوں کی

---

[1] JUNG. C. G "CONTRIBUTIONS TO ANAYTICAL PSYCHOLOGY" P. 199

صورت میں یہ تصورات صرف (واحد) عورت سے مخصوص ہوتے ہیں کیونکہ یہ تصور لاشعور کا مرہونِ منت ہے۔ اس لئے لاشعوری طور پر محبوب ہستی کو بھی اسی تصور میں رنگ دیا جاتا ہے اور پھر جوشِ محبت یا نفرت کی تشکیل میں اس کا کردار اساسی حیثیت رکھتا"

ابتداءً معاشرہ میں مادرانہ سربراہی تھی کیونکہ مدت تک مرد عورت کے حیض کے خون کو پراسرار سمجھتے ہوئے اسے جادو کا کرشمہ ہی نہ سمجھتا رہا بلکہ قدیم مرد کو یہ بھی علم نہ تھا کہ تولید کا جنسی مواصلت سے کتنا گہرا تعلق ہے اس لئے اس مرد کے لئے حیض حمل پیدائش اور چھاتیوں میں دودھ کا اتر آنا وغیرہ، سب عورت کے کرشمے اور اس کی پراسرار قوتوں کی نشانیاں تھیں، اس کے سماجی نتائج مادرانہ سربراہی اور کثرتِ شوہر (ROLYANDRY) کی صورت میں ظاہر ہوئے مگر نفسیاتی اثرات اس سے بھی گہرے رہے چنانچہ آج بھی ہم لوگ ATAVISTICALY عورت کو پراسرار پہیلی اور معمہ سمجھتے ہیں حالانکہ صدیوں سے عورت سربستہ راز نہیں رہی چنانچہ SIMONE DE BEAUVOIR کے بقول :-

"عورت کے گرد جن کہانیوں کا جال بنا گیا ان میں سے مردوں کے دل میں سب سے زیادہ عورت کے "پراسرار" ہونے نے گھر کیا ہے... یقیناً عورت پراسرار ہے مگر وہ ایسی ہی پراسرار ہے جیسی کہ باقی دنیا ہے"

اس سے بھی زیادہ اہمیت اس ذہنی رویہ کو ہے جو عورت سے تعلق۔ لاتعلقی یا تعلقِ خاطر کے متنوع انداز کی تشکیل کرتا ہے اس ذہنی رویہ کے تعین میں کسی حد

---

[1] قدیم اور وحشی معاشرے میں ایامِ حیض سے وابستہ تحریمات (TABOOS) کی فہرست بہت طویل ہے۔ A HISTORY OF SEX P. 280

تک جنسی ساخت کا ہاتھ اور بڑی حد تک ذہنی ساخت کا ہاتھ ہوتا ہے کھلی ہوئی جنسیت جہاں جسم کی شکل ہے وہاں وہ ذہن کا مسئلہ بھی ہے یہ تمام امور فرد کے لئے عمومی طور پر اہم ہیں تو افسانہ نگار (یا کسی بھی تخلیق کار) کے لئے خصوصی طور سے وہ یوں کہ لمحۂ تخلیق میں ذہن شعور اور اس کے احتسابات سے کسی حد تک آزاد ہوتا ہے اور یوں عورت کے کردار کی "تخلیق" میں (اسے محض "تشکیل" سے خلط ملط نہ کیا جائے) وہ اس عورت سے ہم کلام اور انتہائی یا استثنائی صورتوں میں ہم کنار ہوتا ہے جس کی پرچھائیں اس کی سائیکی کے نہاں خانوں میں لرزتی ہے وہ اس عورت سے پیار کرتا ہے یا نفرت، وہ اس سے خوفزدہ ہے یا "اسے" خوف زدہ کرنا چاہتا ہے۔ حالت خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو؟ مثبت یا منفی طور پر اس کے طلسم سے آزاد نہیں ہو پاتا۔ بقول سیمون رابورث[1]

"عورت کو جو بالعموم پانی سے تشبیہہ دی جاتی ہے تو بہت سی در وجوہ کے ساتھ ساتھ ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ وہ آئینہ ہے جس میں مرد نرگس کی مانند اپنے ہی عکس سے مسحور ہو جاتا ہے۔"

گویا بات پھر گھوم پھر کر تخلیق کے نفسی اور نرگسی محرکات پر آپہنچتی ہے۔ اس نفسیاتی پس منظر میں (جو کہ خاصا مجمل ہے) اردو کے نمایاں افسانہ نگاروں کے ایسے نمائندہ افسانوں کا جائزہ لیا جائے جن میں عورت کی منفرد تصویر ملتی ہو یا عورت کی فطرت کا کوئی نیا، انوکھا، خوبصورت یا قبیح گوشہ بے نقاب ہوا ہو یا اس پہلے زاویہ سے روشنی ڈالی گئی ہو تو جہاں کردار نگاری میں مہارت، تکنیک میں جدت اور اسلوب میں ندرت کی بعض بڑی خوبصورت مثالیں ملتی ہیں وہاں یہ تعجب خیز حقیقت بھی

---

[1] "A HISTORY OF SEX - P. 20

واضح ہو جاتی ہے کہ بعض معروف اور کامیاب افسانہ نگاروں کے "عورت عورت" کہنے کے باوجود ایک بھی ایسا نسوانی کردار نہیں ملتا جو ذہن پر خصوصی اثرات مرتب کر سکے۔ کرشن چندر اردو کے مقبول ترین افسانہ نگار ہیں مگر اس نقطۂ نظر سے ان کے لاتعداد افسانوں کی چھان بین کی مگر ایک افسانہ بھی ایسا نہ نکلا جس کی عورت عورتوں کی عام بھیڑ سے الگ نظر آسکتی۔ اسی طرح خواجہ احمد عباس، غلام عباس، انور، اوپندر ناتھ اشک، اے حمید، بلونت سنگھ، اشفاق احمد۔ اختر اورینوی، شوکت صدیقی وغیرہ سبھی نے بہت اچھے افسانے لکھے۔ ان میں عورتیں بھی ہیں لیکن موضوعات کا چناؤ سمجھے یا تدبیر کاری کی خرابی کہئے کہ کسی ایک افسانہ کی عورت بھی تو متاثر کرنے کی حیثیت نہیں رکھتی۔ یوں ہیروئن سبھی کی ہوتی ہے۔

ان کے ساتھ ساتھ جب خواتین افسانہ نگاروں کا جائزہ لیں تو ان کی عورتوں کی کم مائیگی کا احساس اور بھی بڑھ جاتا ہے۔ اکثریت ایسی خواتین کی ہے جو عورت ہو کر بھی عورت کے لطیف جنسی تقاضوں، رنگ بدلتی نفسی کیفیات اور جذباتی تموج کی تصویر کشی میں بالعموم ناکام رہی ہیں۔ عورت کا مطالعہ اور اس کی تفہیم مرد کے لئے بالواسطہ قسم کی چیز ہے اس لئے اس کی ناکامی تو معاف کی جا سکتی ہے۔ لیکن عورت، عورت کو نہ سمجھ پائے، اس کی تو صرف تین ہی وجوہ ہو سکتی ہیں، کوتاہ ذہنی سب سے بڑی وجہ اور پھر یا تو وہ اظہار سے خوف زدہ ہے ورنہ وہ اظہار پر زندگی کی موجودہ صورت مسلمات اور ہیئت کے ضوابط سے بغاوت کا ثبوت دینے کے لئے اپنی مرضی سے سب کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیتا ہے اور پھر ان کی یوں تشکیل نو کرتا ہے کہ پرانے رشتے نئے تناظر میں نئی معنویت اختیار کر لیتے ہیں۔ افسانہ میں پلاٹ کردار کا

ارتقاء نقطۂ عروج اور افسانہ کا خوبصورت (یا اچانک) اختتام وغیرہ سے علامتی افسانہ کسی حد تک اور تجریدی افسانہ کلیتاً بے نیاز ہے۔ وہ کشمکش جو زندگی میں جاری و ساری ہے اور جس کے نتیجہ میں کردار دوسرے کے مقابل آکر (یا پھر ذات کے آئینہ میں جھانک کر) اپنی صفات، خواص اور حسن و قبیح کا اظہار کرتے ہیں اس نوع کے افسانے اس سے عاری ہیں۔ اسی لئے ان میں عورت کی وہ تصویر کشی نہیں ملتی جو عام افسانو میں نظر آسکتی ہے یا جس کی بالعموم افسانہ نگاروں سے توقع رکھی جاتی ہے۔

ترقی پسند ادب کی تحریک نے اردو افسانہ کو حقیقت نگاری اور رواقیت پسندی سے روشناس کرایا اور مخصوص مقاصد سے ادب کی وابستگی کے باوجود بے شمار کامیاب افسانے لکھے گئے بعض لکھنے والوں کے افسانوں میں آنچل کو پرچم بنا لینے والی عورت ملتی ہے لیکن کوئی خاص اثر نہیں چھوڑتی بعض نے منٹو اور عصمت کی پیروی میں جنسی حقیقت نگاری سے کام لیا لیکن ایسی نگاہ اور قلم سے محروم تھے اس لئے ان کے افسانوں میں عورت برہنہ تو نظر آسکتی ہے۔ مگر اس کی فطرت بے نقاب نہیں ہوتی بعض اوقات ٹیبو توڑنے والوں نے عورت کو بھی ٹیبو سمجھ لیا اور یوں نتیجہ ازراہ تعزیط کی صورت میں ظاہر ہوا۔ چنانچہ بعض نے اسے غزل کا محبوب سمجھ کر پوجا تو قادر ہی نہیں! آج کے دور میں اور عصمت چغتائی ایسی AVANTEGARDE کے بعد خواتین افسانہ نگاروں کو اب ڈرنے کی تو ضرورت نہیں ہے۔ اس لئے یہی کہا جا سکتا ہے کہ واقعی وہ اتنی بڑی فنکار نہیں بن سکیں کہ اپنی ہم جنس کو جان سکیں اور اپنی سائیکی میں جھانک سکیں۔ چلئے ورجینیا وولف یا ساگان بننا بہت مشکل ہے تو گریس میٹالیس ہی کے درجہ تک آجاؤ۔ اور اگر یہ بھی بہت مشکل ہے تو ایڈنا فربر ہی سہی لیکن

حقیقت یہ ہے کہ عصمت چغتائی کی واحد مثال ہے جس نے اپنے افسانوں میں عورت کو اس کے تمام رنگوں گندگیوں اور آلودگیوں سمیت پیش کیا۔ ان کے بعد کسی حد تک قرۃ العین حیدر کا نام لیا جا سکتا ہے جن کی انٹلکچول عورت پر بعض اوقات خود مصنفہ کا گمان ہوتے لگتا ہے۔ ورنہ حجاب امتیاز، تسنیم سلیم اور شکیلہ اختر سے لے کر ہاجرہ مسرور واجدہ تبسم، جیلانی بانو اور ان کے بعد الطاف فاطمہ، رضیہ فصیح احمد اور بانو قدسیہ وغیرہ سبھی کے ہاں عورت کی تصویر کشی یا تو خام ہے اور یا تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں اکثریت کے ہاں ایک طرح کی جذباتیت ملتی ہے جسے بلحاظِ نوعیت خالص زنانہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کی تشکیل میں بعض اوقات تو نجی حالات اور حوادث اہم کردار ادا کرتے ہیں (مثال: شہر ممنوع کے لئے واجدہ تبسم کا درد بھرا اور پرسوز بلکہ رلا رلا دینے والا دیباچہ:) لیکن ایسا نہ ہونے پر بھی یہ جذباتیت اظہار پاتی رہتی ہے جس کی بنا پر خواتین افسانہ نگاروں میں اپنے کرداروں سے تطبیق کا رجحان بہت قوی ہوتا ہے (مثال: ممتاز شیریں کا افسانہ "اپنی نگریا" اس کی تکنیک میں واحد متکلم (میں) اور واحد غائب ("وہ") کا بیک وقت التزام بھی نفسیاتی دلچسپی کا حامل ہے) قرۃ العین حیدر کی طرح جنھوں نے اپنے جذبات کو علمیت سے دبایا تو نتیجہ ایسے شفاف کرداروں کی صورت میں ظاہر ہوا جن کے آر پار دیکھنا مشکل نہیں اور جس کے بھی آر پار دیکھا وہیں مصنفہ کو پایا۔

گذشتہ دہائی میں افسانہ میں علامتیت اور تجریدیت نے خاصا فروغ پایا۔ یہی نہیں بلکہ ابتدا میں ان کے بارے میں جو شکوک تھے وہ اب ذہین قارئین کی حد تک تو تقریباً ختم ہو چکے ہیں اس لئے اب ایسے افسانوں کا لکھنا اور پڑھنا

سنسنی خیزی کا باعث نہیں۔ اس نوع میں کامیاب افسانہ نگاروں میں انتظار حسین اور انور سجاد سے لے کر رشید امجد تک کئی نام لئے جا سکتے ہیں۔

علامتی افسانہ موضوع کے لئے خاص طرح کی تدبیر کاری چاہتا ہے زندگی اور بالخصوص عصری زندگی کے بارے میں علامت تلمیح یا کسی تاریخی اشارے کا ایسا کامیاب استعمال کیا جاتا ہے کہ افسانہ ہم عصر زندگی کے لئے بلیغ اشاریہ اور خوبصورت کنایہ کی صورت اختیار کر کے بصیرت کا موجب بن سکے۔ علامتی افسانہ میں کردار بالعموم دو جہات رکھتے ہیں۔ بحیثیت فرد اس کا ایک ظاہری روپ ہے یہ محض خول یا نرنگ کی اصطلاح میں PERSONA ہے جب کہ اس کے نقلی چہرہ کے پیچھے اس کی اصل سائیکی روپوش ہے جو اجتماعی لاشعور کی وساطت سے اس کا تعلق "قدیم" سے جوڑتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ اسی اجتماعی لاشعور کی بنا پر کردار ایک فرد رہتے ہوئے بھی عصری شعور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ الغرض! علامتی افسانہ نگار کا کام بیحد مشکل ہے اس میں کردار نگاری ایسی پیچیدہ صورت اختیار کر لیتی ہے کہ اس میں حقیقت نگاری پر مبنی کردار نگاری نہیں ہو سکتی بلکہ بعض اوقات تو ایسی کردار نگاری افسانہ کی روح اور مجموعی تاثر کی بازآفرینی میں رکاوٹ بن کر افسانہ کا فنی سقم بھی قرار پاتی ہے۔

تجریدی افسانہ اور بھی پیچیدگی کا حامل ہوتا ہے۔ علامتی افسانہ بنیادی طور پر موضوع کی چیز ہے۔ اس لئے اسکا تجریدی ہونا ضروری نہیں بلکہ بالعموم علامتی افسانہ سیدھا سادا اور بیانیہ سا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن تجریدیت تو زیادہ تر تکنیک کا معاملہ بن جاتی تجریدی افسانہ نگار بعض نے سومنات کا بت سمجھ کر خود کو محمود غزنوی جانا۔

الغرض! اردو افسانہ میں عورت عورت تو بہت ہوئی لیکن اس کے بارے میں

اتنے اچھے افسانے نہ لکھے گئے جتنے افسانوں کی توقع کی جا سکتی تھی۔

ان عمومی مباحث سے قطع نظر اگر اردو میں نسوانی کردار نگاری میں کامیاب ترین افسانوں کا جائزہ لیں تو مندرجہ ذیل افسانے دائمی اہمیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ "وفا کی دیوی" اور "مس پدما" (پریم چند) "میلہ گھومنی" (علی عباس حسینی) "کوکھ جلی" (راجندر سنگھ بیدی) "حرامجادی" (حسن عسکری) "لحاف" (عصمت چغتائی) "ہتک" (سعادت حسن منٹو) "آپا" (ممتاز مفتی) "سناٹا" (احمد ندیم قاسمی) "پت جھڑ کی آواز" (قراۃ العین حیدر) "مائی پھاتاں" (میرزا ادیب) "راستہ" (خدیجہ مستور) ان میں سے ہر ایک افسانہ میں عورت کی فطرت کے کسی پہلو کو فنکارانہ چابکدستی سے یوں اجاگر کیا گیا ہے کہ ایک طرف تو اگر وہ بحیثیت مجموعی متاثر کرتی ہے تو دوسری طرف کسی نہ کسی سماجی طبقہ کی علامت بھی بن جاتی ہے یوں یہ افسانے ایک اچھے خاصے MOSAIC کی صورت اختیار کر لیتے ہیں جس سے پاک و ہند کی عورت کی تصویر ابھرتی ہے اگر یہ تصویر تمام جزئیات میں مکمل نہ معلوم ہو تو اس کا جواب یہی ہو سکتا ہے کہ نظر فروز ہوتے ہوئے بھی عورت رنگ بدلتی ہے۔

پریم چند کے افسانوں "وفا کی دیوی" اور "مس پدما" میں ہندوستانی عورت کے دو پہلو نظر آتے ہیں "وفا کی دیوی" کی تلیا کے روپ میں اگر وہ قدیم اور روائتی پتی ورتا استری[1]

---

[1] منٹو نے عورت کی اس نام نہاد مشرقیت کے خلاف احتجاج کیا۔ ان کے بقول:
"چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی۔ میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکھیائی رنڈی ہو سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے... اس کے بھاری بھاری پپوٹے جن پر برسوں کی نیندیں منجمد ہو گئیں۔ میرے افسانوں کا موضوع بن سکتے ہیں۔ اس کی غلاظت، اس کی بیماری اس کا چڑچڑاپن۔ اس کی گالیاں یہ سب مجھے بھاتی ہیں۔ میں ان کے متعلق لکھتا ہوں اور گھریلو عورتوں کی شستہ کاریوں، ان کی صحت اور ان کی نفاست پسندی کو نظر انداز کر جاتا ہوں۔"
(منٹو کے افسانے: پیش لفظ)

نظر آتی ہے جس کے لئے شوہر کے چرنوں کی دھول ہی مانگ کا سیندور ہے تو پدما تعلیم یافتہ اور آزاد عورت کی مظہر ہے۔ ایسی عورت حصولِ تعلیم اور معاشی آزادی کے بعد مرد سے جذباتی مسابقت پر اُتر آئی ہے۔ پدما اور اس جیسی آج کی تعلیم یافتہ اور آزاد عورت کا سب سے بڑا المیہ ہی یہ ہے کہ وہ اس غیر مشروط سپردگی سے محروم ہو چکی ہے جو کامیاب ازدواجی تعلقات کے لئے بالعموم اور آسودہ ازدواجی جنس کے لئے بالخصوص لازم ہے ان دونوں افسانوں کو بیک وقت پڑھنے سے عورت کی تصویر کا NEGATIVE اور POSETIVE عکس دونوں ہی نظر آجاتے ہیں۔

فنی لحاظ سے پریم چند کے یہ دونوں افسانے خاصے کمزور ہیں۔ یہی نہیں بلکہ عورت کے اس تصور سے اختلاف کی گنجائش بھی ہے کیوں کہ تلیا اور پدما دونوں ہی ایک خاص طرح کی انتہا پسندی ہے تلیا نے تو اپنے شوہر کی کبھی صورت بھی نہ دیکھی تھی۔ صرف نام سنا تھا۔ جب اس کی شادی ہوئی تو اس کی عمر پانچ سال کی تھی۔" لیکن پھر بھی تلیا کا یہ عالم ہے کہ وہ تمام عمر اس کے نام کی مالا جپتے جپتے گزار دیتی ہے۔ نابالغ تلیا بالغ بھی ہو گئی۔ بوڑھی بھی ہوئی۔ وہ لوٹ کر نہ آیا۔ اس کے خطوط ہر تیسرے مہینے آتے تھے اور خط کے ساتھ تیس روپے کا منی آرڈر بھی ہوتا۔ خط کے لفافہ کی تہ میں جواب کے لئے ایک خالی لفافہ بھی رکھا ہوتا تھا۔ یہی وہ رشتہ تھا جو ان میاں بیوی کا تعلق قائم رکھے ہوئے تھا۔"

پریم چند ادبی عقائد کے لحاظ سے بہت بڑے باغی اور ادبی مسلک کے لحاظ سے بہت بڑے ترقی پسند بھی ہیں۔ لیکن ان کے ذہن سے ہندوستانی عورت کا قدیم روایتی اور خیالی تصور محو نہ ہو سکا۔ راجپوتوں کی شجاعت کے کارناموں کے حوالے سے وہ ہندو عورت کی عصمت و عفت وفا اور خلوص کو ہر موقعہ پر ابھارتے ہیں۔ چنانچہ تلیا کا کردار بھی

اسی رجحان کا غماز ہے اسی لئے پریم چند اور ان کے ساتھ سارا گاؤں اس کی عزت جو کرتا ہے تو وہ اس کے کردار کی سب سے اہم صفت وفا کی بنا پر ہے اسلئے وہ اسے "دیوی" قرار دے کر گویا وفا کی علامت بنا دیتے ہیں۔

پریم چند نے اپنے ایک مضمون "مختصر افسانہ کا فن" میں لکھا تھا:

" موجودہ افسانہ "تحلیل نفسی اور زندگی" کے حقائق کی فطری مصوری کو ہی اپنا مقصد سمجھتا ہے" [۱]

پریم چند افسانوی ادب میں تحلیل نفسی کی اہمیت سے آگاہ تو تھے لیکن تمام عمر وہ جس انداز سے سوچتے اور لکھتے رہے۔ اس کی بنا پر ان کے لئے خالص نفسیاتی افسانے لکھنا ناممکنات میں سے تھا۔ اس کے ساتھ ان کے ذہن میں شہری اور دیہاتی زندگی دو علیحدہ علیحدہ خانوں میں بند ہیں۔ ان کے دیہات سادہ، شگفتہ اور پُر تر ہیں وہاں کے انسانوں کی تو اور بات ہے جانوروں تک میں بھی وفا اور خلوص ہے (افسانہ: "دو بیل") اس کے برعکس وہ شہر کو خوف اور شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھتے ہیں اور مادیت کے سیلاب میں انھیں معصومیت معصیت میں تبدیل ہوتی نظر آتی ہے انسان میں بے ضمیری، خود فروشی اور ریاکاری کو وہ شہر کا عطیہ قرار دیتے ہیں۔ چنانچہ "زیور کا ڈبہ" ایسے افسانے اسی رجحان کے عکاس ہیں۔

پدما کا کردار عجیب نفسیاتی الجھنوں سے تشکیل پاتا ہے لیکن پریم چند اس سے انصاف نہ کر پائے وہ ایک کامیاب وکیل ہے۔ اپنی ہم رتبہ کے خاوند مسٹر جھلا سے طلاق

---

[۱] مضامین پریم چند: ص ۱۷۹

کا مقدمہ جیتتی ہے لیکن اس کے بعد وہ خود اس کی محبت میں گرفتار ہوکر اس سے شادی کرلیتی ہے اور ہر طرح کی جگ ہنسائی کے باوجود خاوند کی ناز برداری کرتی ہے نفسیاتی لحاظ سے دیکھیں تو جھلا اس کے لئے FAHER FIGURE ہے اور لاشعوری طور پر اس نے خود کی ماں کے ساتھ تطبیق کر رکھی ہے پدما کے مرحوم باپ اور جھلا کا مزاج اور کردار ایک ایسا ہے اور گو شادی سے پہلے پدما ماں کی وفا اور شوہر پرستی کا مذاق اڑاتی تھی لیکن شادی کے بعد وہ ماں سے کم نہیں ثابت ہوتی نفسیاتی لحاظ سے یہ صورت حال بے حد دلچسپ تھی اور منٹو، عصمت یا مفتی ایسا افسانہ نگار اس تھیم سے ایک شاہکار افسانہ کی تخلیق کر سکتا تھا لیکن پریم چند بہت اچھے افسانہ نگار ہونے کے باوجود اس مخصوص بصیرت سے محروم تھے۔

جو تحلیل نفسی کا مطالعہ کئے بغیر ہی نگاہ کو تحلیلی صلاحیت عطا کر دیتی ہے اس لئے اختتام پر افسانہ پھس پھسا ہوگیا اور یوں جھلا کے روپ میں خود پریم چند ہی جدید عورت کو یوں اپدیش دیتے ہیں۔

"یہ تھی تمھاری محبت جس کا اس شد و مد سے اظہار کیا جا رہا تھا۔ بالکل اسی طرح جیسے تم اپنے بلڈاگ کے ساتھ کرتی ہو اسے گود میں لیتی ہو چومتی ہو۔ ساتھ لیکر سیر کرنے جاتی ہو اپنی بغل میں بٹھا کر خوش ہوتی ہو۔ اسے اپنے ہاتھوں سے نہلاتی ہو۔ ڈارلنگ اور خدا جانے کیا کہتی ہو۔ لیکن ذرا دانت کھائے تو اس پر ہنٹروں کی بارش کردوگی اور شاید گولی مار دو۔ میں بھی تمھارا بلڈاگ تھا، اتنا ہی عزیز اور اتنا ہی حقیر!"

علی عباس حسینی کا افسانہ "میلہ گھومنی" اپنے انداز تحریر میں یکتا ہی نہیں بلکہ

غزل کے سادے شعر کی طرح سہل الممتنع کی نادر مثال بھی ہے افسانہ کا آغاز بالکل بچوں کو کہانی سنانے کے روایتی طریقہ سے ہوتا ہے۔

"کانوں کی سنی نہیں کہتا، آنکھوں کی دیکھی کہتا ہوں۔ کسی بے معنی واقعہ کا بیان نہیں اپنے ہی دیس کی داستان ہے۔"

"گاؤں گھر کی بات ہے۔ جھوٹ سچ کا الزام جس پر چاہے رکھے مجھے کہانی کہنا ہے اور آپ کو سننا..."

مگر یہ افسانہ روایتی ہرگز نہیں۔ سیدھے اور غیر مرصع فقروں میں حسینی نے ایک ایسی آزاد فطرت عورت کی تصویر پیش کی ہے جو ہوا کی طرح ہے۔ یہ وہ عورت ہے جو مرد کے لئے چشمہ حیواں تو نہیں لیکن وہ ایسا چشمہ ضرور ہے جس سے ہر مرد اپنی پیاس بجھا سکتا ہے۔ اس عورت کی آزاد جنسی زندگی کو NYMPHOMANIA ایسی پراسرار یا مزیدار اصطلاح سے واضح نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ وہ اپنی جنسیت میں ابنارمل نہیں۔ اس کی جنسی زندگی مریضانہ الجھنوں سے پاک ہے جنسی لحاظ سے اس کا کردار انتہائی حد تک غیر پیچیدہ ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عورت کے لئے جنس روز مرّہ کے معمولات ایسی حیثیت رکھتی ہے اور زندگی میں اس کی اہمیت کھانے پینے سے زیادہ نہیں ہے۔ حسینی کی "میلہ گھومنی" عورت کی فطرت کے اسی پہلو کی عکاس ہے جسے ETERNAL GYPSY سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ حسینی نے اس کے لئے افسانہ میں جو فضا قائم کی وہ قدیم حجری دور کی یاد دلاتی ہے کہ جس نے عورت کا ہاتھ تھاما وہ اس کے ساتھ ہولی۔ حسینی نے اس عورت کی اصل بنجارن ہی بتائی ہے۔

"راویان صادق کا قول ہے کہ اصل اس کی بنجارن ہے وہ بنجارن سے

ٹھکرائن بنی۔ ٹھکرائن سے پٹھانی، پٹھانی سے کنجڑن، کنجڑن سے درزن
اور اب درزن سے سیدانی بننے کے ارادے رکھتی ہے۔"

یہ سب پابندیوں سے اس لئے آزاد نہیں کہ وہ بنجارن ہے بلکہ اس لئے آزاد ہے کہ یہ اس کی نسوانیت کا تقاضا ہے۔ افسانہ میں اس کی آمد ایک میلہ کے سلسلہ میں ہوتی ہے اور وہ افسانہ سے رخصت کے وقت بھی میلہ ہی دیکھنے جاتی ہے۔ دراصل یہ میلے اور "میلہ گھومنی" زندگی کے جبر سے آزاد رہ کر زندگی میں ڈوب کر اس کو دیکھنے کی سعی ہے حسینی نے شعوری طور سے اس عورت کو بے چہرہ بنایا ہے اور جہاں سراپا نگاری کا موقعہ ملا۔ وہاں کترا گئے۔ اس طرح وہ اس کا نام بھی نہیں رکھتے یوں یہ بے نام عورت ہر عورت کے لئے نام بن سکتی ہے اور یہ بے چہرہ عورت ہر عورت کا چہرہ ہو سکتی ہے۔ یہ بنجارن جانتی ہے کہ میں محض ایک عورت ہوں مجھ سے مرد کیا چاہتا ہے اور مجھے اسے کیسے قابو میں رکھنا ہے، جو سادہ، ان پڑھ جاہل اور گنوارن ہونے کے باوجود تعلیم یافتہ پدما کے مقابلہ میں کہیں زیادہ کامیاب "عورت" ثابت ہوتی ہے[1] اس بنجارن کے لئے ہر مرد ایک نخلستان ہے جس سے

---

[1] قاضی عبدالغفار نے "تین پیسے کی چھوکری" میں تھوڑو ا ایسا ہی پیش کیا ہے لیکن اس کی آزاد جنسیت طوائفیت کا روپ ہے۔ یہی نہیں۔ وہ اپنے عاشق سے پوری پوری قیمت بھی وصول کرتی ہے:

"حضور!" تھوڑورا نے دست بستہ عرض کی "ملاح کے پاس میں اس لئے جاتی ہوں کہ اس کی جیب میں تین ہی پیسے ہوتے ہیں اور وہ سب میں لے لیتی ہوں وہ تین پیسے دے کر اپنا سارا سرمایہ مجھے دے ڈالتا ہے۔"

"تو کیا تم اپنے چاہنے والوں سے جو کچھ ان کے پاس ہو سب ہی لے لیتی ہو؟"
"ہاں حضور! میں یہی کرتی ہوں اور یہی میری قیمت ہے"
"تو پھر تم مجھ سے کیا مانگتی ہو"
"آپ کا تاج و تخت، اے بابل زنطہ کے شہنشاہ!

وہ سیراب ہوتی ہے اور اسے شاداب کرتی ہے اس لئے تمام مرد بنیادی طور پر اس کے لئے صرف ایک مرد بن جاتے ہیں اسی لئے تو وہ دوست احباب، اچھے بُرے شوہر اور دیور کسی میں تمیز نہیں کر سکتی اور ان کے جنسی تقاضے ہی پورے نہیں کرتی بلکہ اس خوش اسلوبی سے کہ مرتے وقت اس کے نام نہاد شوہر کو اپنی (یا عاقبت کی) نہیں بلکہ اسی کی فکر ہے۔ افسانہ کا اختتام آخری دو سطروں میں ہے اور خوب ہے:

" چنو نے بایاں پہلو دونوں ہاتھوں سے دباتے ہوئے کہا۔
اب میرے بعد تم کو کون خوش رکھے گا" اور ہمیشہ کے لئے خاموش ہو گیا۔
چنو کی فاتحہ کے تیسرے دن اس کی خوش نہ ہونے والی بیوی گاؤں کے ایک جوان کسان کے ساتھ کمبھ کا میلہ گھومنے الہ آباد چلی گئی۔"

"میلہ گھومنی" عورت کی فطرت میں مرکز گریزی کے رجحان کی وضاحت کرتا ہے تو راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ "کوکھ جلی" مرکز جوئی کی۔ گھر اور خاوند۔ وہ بنیادیں ہیں جن پر عورت کے جذبات استوار ہوتے ہیں۔ بعد میں بیٹا۔ جو سہارا ہی نہیں بنتا بلکہ (بڑھاپے یا بیوگی کی صورت میں) خاوند کی طرح نگہداشت بھی کرتا ہے یوں وہ خاوند نہ ہوتے ہوئے بھی خاوند کی جگہ لے لیتا ہے۔ بیدی کی کوکھ جلی بھی ایسی ہی عورت ہے جس کا خاوند مر چکا ہے اور بیٹا گھمنڈی باپ کے نقش قدم پر چل کر دارو کا رسیا بن چکا ہے اور باپ کی طرح گھر دیر سے آتا ہے۔

بظاہر یہ بھی ہندوستان کی روائتی عورت کی طرح فرماں بردار اور صابر و شاکر عورت کی تصویر نظر آتی ہے لیکن اس کے پیچھے جو نفسی محرکات ہیں بیدی نے ان کی بڑی کامیاب عکاسی کی ہے۔ اس نے پہلے چپ، صبر اور محبت سے اپنے خاوند کی شخصیت کو کچلا اور نظام نتیجہ لگ کر

وہ خاوند پر حاوی ہوئی اسی طرح اب وہ بیٹے کے ساتھ کر رہی ہے۔" عدم تشدد" کا یہ انداز کیسے ایک ہتھیار میں تبدیل ہو جاتا ہے بیدی نے اس کی کامیاب عکاسی کی ہے۔

ماں بیٹے میں جو نفسیاتی[1] رابطہ ہوتا ہے۔ اس کی اساس اسی احساس پر استوار ہوتی ہے کہ یہ خاوند سے جنسی مواصلت کا نتیجہ ہے اس لئے بالعموم ماؤں کی اکثریت، استثنائی حالات سے قطع نظر بیٹے میں خاوند کا روپ دیکھتی ہیں۔ خاوند برا ہو تو بیٹے کی شرافت اس کا نعم البدل بننے کے ساتھ ذہنی آسودگی کا باعث بھی ہوتی ہے۔ اگر بیٹا باپ کی طرح برا ثابت ہو تو ذہنی کوفت کے ساتھ اس کی برائی ایک طرح سے خاوند کے وجود کی توسیع ہو جاتی ہے اس لئے تو "دراصل وہ اپنے بیٹے کو ایک شرابی دیکھنا چاہتی تھی نہیں شرابی نہیں۔ شرابی سے کچھ کم۔ جس سے تباہ حال نہ ہو جائے کوئی" دراصل بیدی نے ماں بیٹے کے اس نازک رشتہ پر ہی اپنے افسانہ کی بنیاد رکھی ہے اور اس ضمن میں بلیغ اشارات سے کام لیا ہے مثلاً:۔

"ماں کو بازوؤں میں اٹھائے ہوئے شاید گھمنڈی نے کچھ بھی محسوس نہ کیا ہو لیکن ماں نے بڑا حظ اٹھایا اور اس کے بعد لحاف کی گرمی نے اس حظ کو حظ اکبر میں تبدیل کر دیا۔ کبھی ماں نے بیٹے کو گود میں اٹھایا تھا۔۔۔ وہ حظ کی اس سطح پر آ چکی تھی جہاں ہر انسان اس خوشی کو دوام کرنا چاہتا ہے آج اس کے بیٹے نے اسے گودی میں اٹھایا تھا اور اسے بستر کی قبر میں رکھ دیا تھا۔ وہ بستر جو قبر نہ ہو سکا۔"

---

[1] بیدی نے بھی یہ نکتہ ملحوظ رکھا ہے۔۔۔ چنانچہ۔۔۔ اسے پھر اپنا شوہر یاد آیا اور بیٹا جو شکل اور عادات کے لحاظ سے اپنا باپ ہو رہا تھا۔ لیکن کم سنی اور بلوغت کے درمیان میں تھا۔"

اسے اس رشتہ کی نزاکت کا احساس ہے اس لئے وہ خاوند کی طرح بیٹے کی شخصیت کو کچلنے کے لئے تیار نہیں کہ وہ جبلی طور سے اس رشتہ کے مضر اثرات کو سمجھتی ہے ماں جانتی تھی کہ گھمنڈی اپنے باپ سے زیادہ حساس واقع ہے جب وہ داروپی کر کے تو اُسے بتا دینا بڑی مور کھائی ہے۔۔۔ باپ میں شخصیت کو کچل دینے کی دہی تو خود ذمہ دار تھی اور اب بیٹے کو مار رہی ہے وہ خود کڑھے گی۔ لیکن بیٹے کو کچھ نہیں کہے گی اسے یہ پتہ نہیں لگے گا کہ میری ماں سب کچھ جان گئی ہے۔"

شادی کے بعد عورت کی شخصیت ایک تکون کی صورت اختیار کر لیتی ہے جس کی تشکیل میں خاوند اور بیٹا دو زاویوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تیسرا زاویہ اس کی اپنی نسوانیت ہے جسے ابتدا میں تو انفرادیت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے لیکن جس پر پہلے خاوند۔۔۔ اور پھر بیٹا غالب آ جاتا ہے۔ چنانچہ عورت کامیاب بیوی بننے کے لئے اپنی انفرادیت اور کامیاب ماں بننے کے لئے اپنی نسوانیت کا بلیدان دیتی ہے وہ جبلی طور سے یہ جانتی ہے کہ خاوند اور بیٹے کے بغیر اس کی انفرادیت نامکمل اور نسوانیت تشنۂ تکمیل ہے وہ دونوں دیوار ہیں تو یہ بیل! چنانچہ یہ کوکھ جلی بھی اس حقیقت کا ادراک رکھتی ہے بلکہ اب تو اس کے لئے حقیقت بیٹے کے روپ میں ہے وہ جیسا بھی ہے اور جو بھی ہے بس اسی کا ہے اور یہی اس کی زندگی کی سب سے بڑی حقیقت ہے۔ اسی لئے گھمنڈی کا "کھون کھراب" ہو جانے پر وہ محلہ کی تمام عورتوں اور رشتہ داروں سے اس کی حمایت میں لڑتی ہے۔ جب اسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ بیٹا آتشک میں مبتلا ہے تو وہ اسے کوستی تو ہے لیکن جلد ہی بیماری کی پیدا کردہ اس کشمکش سے وہ نجات پا لیتی ہے۔ اس کے تحت الشعور میں یہ بھی ہے کہ یہ بیماری اس سے بیٹے کو جدا بھی کر سکتی ہے۔ جسمانی لحاظ سے نہ سہی جذباتی

لحاظ سے ہی سہی۔ آخر وہ محلہ والوں کی طرح اس سے پرہیز تو نہیں کر سکتی۔ کیا وہ بھی اس سے "میل جول" بند کر دے۔ ماں کا گھمنڈی کی بیماری کو قبول کر لینا مفاہمت نہیں۔ بیماری کیونکہ بیٹے کی ہے اور بیٹا اسکے اپنے وجود کی توسیع ہے تو بھلا وہ اپنے وجود سے کیسے منکر ہو سکتی ہے۔

افسانہ کا خوبصورت اختتام یوں ہے:۔

"سب دنیا سو رہی تھی لیکن ماں جاگ رہی تھی۔ اس نے بیس کے قریب ہلاس کی چٹکیاں نتھنوں میں رکھ لیں اور اٹھ کھڑی ہوئی۔ دائیں ہاتھ سے اس نے دیا اٹھایا اور گھسٹتی ہوئی اپنے بیٹے کے پاس پہنچی۔ آہستہ آہستہ اس کے بالوں میں ہاتھ پھیرنے لگی۔ گھمنڈی سویا ہوا تھا۔ لیکن ماں کی شفقت اس کے روئیں روئیں میں تسکین پیدا کر رہی تھی۔ ماں نے بیٹے کی طرف دیکھا اور مسکرائی، بولی،

میں صدقے۔ میں واری! دنیا جلتی ہے تو جلا کرے۔ میرا لال جوان ہو گیا ہے نا؟ اس لئے ..."

"ہائے! مرے تیری ماں بھگوان کرے ہے!"

حسن عسکری کو افسانہ نگاری سے تائب ہوئے خاصی مدت گذر چکی ہے لیکن "جزیرے" کے افسانوں میں اب بھی ایسی تازگی ہے کہ "حرامجادی" کے بغیر یہ مضمون تشنہ رہ جاتا، "حرامجادی" اور اس کے ساتھ ساتھ "چائے کی پیالی" "اندھیرے کے پیچھے" اور "وہ تین" سب کے پیچھے ایک ہی احساس کارفرما ہے۔ چنانچہ ایملی (چائے کی پیالی) فلیتھ روڈا (اندھیرے کے پیچھے) اور میتھیلڈا (وہ تین) وغیرہ مختلف نام ہونے کے باوجود دراصل ایک ہی اینگلو انڈین عورت ہے جس نے مختلف افسانوں میں نئے نام اور نئے چہرے لگائے ہیں۔ عسکری کے یہ افسانے اس بنا پر بھی قابل توجہ ہیں کہ پہلی مرتبہ ایسی عورت کو خصوصی محنت اور توجہ سے تو اترے

افسانوں کا موضوع بنایا گیا۔ یہ عورت خواہ ایملی ہو یا ڈولی یا کوئی اور ایک خاص طرح کے احساس تنہائی اور اس سے جنم لینے والی اعصابی تھکن کی مریضہ ہے وہ احساس تنہائی جو نارمل حدود میں رہے تو سگنے کے مترادف ہے لیکن جو شدید ہو کر نیوراتیت پر بھی منتج ہو سکتا ہے۔

اینگلو انڈینز کی ایک مخصوص نفسیاتی کمزوری ہے یہ رنگ کے کالے اور نسل کے ہندوستانی ہیں مگر مذہب یا "سفید خون" کی آمیزش کی بنا پر خود کو ہندوستانیوں سے بلند سمجھتے ہیں، جس کلچر کی پیدائش اُس سے تو متنفر اور جسے اپنانا چاہتے ہیں۔ اسے اپنانے کے لئے ذرائع ناکافی! یوں ایک خاص طرح کا احساسِ کمتری جنم لیتا ہے جو ان میں بعض نفسیاتی الجھنوں اور ذہنی کش مکش کو جنم دیتا ہے۔ عسکری نے گو شعوری طور سے "حرامجادی" میں یہ سب کچھ واضح کرنے کی کوشش نہیں کی لیکن ہلکے ہلکے چھینٹے سے دئے ہیں، ویسے بحیثیت عورت ایملی کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ وہ شہر سے نکل کر ایک بے رنگ قصبہ دولت نگر میں "مڈوائف" بن کر آتی ہے۔ ایسا قصبہ جہاں کے لوگوں کے لئے "میم" اور دائی دو متضاد چیزیں ہیں۔ ایملی خود کو اجنبی محسوس کرتی ہے کیوں کہ ایک طرف تو گرد و غبار میں اٹی گندی گلیاں۔ گندے بچے ہیں اور دوسری طرف شہر کے سہانے اور فرحت خیز تصورات ہیں اور ان دونوں کے درمیان "نیلے پھولوں والی چھتری" لئے چلتی ایملی گویا ایک تنے ہوئے رسہ پر چل رہی ہے۔ اس کے پیچھے اس کا شہر اور وہاں کی محبوب یادیں، سامنے قصبہ کا ویران اور اجنبی ماحول اور بیچ میں تنہائی، بے زاری اور پژمردگی، منہ پھاڑے کھڈ کی طرح! جس طرح نیلے پھولوں کی چھتری اسے دن کی تمازت سے محفوظ رکھتی ہے۔ اسی طرح رات کو (اگر بچے پیدا کرنے سے فرصت ملے) اس کے خواب اسے نیوراتی ہونے سے بچائے رکھتے ہیں۔ چنانچہ شہر کی زندگی کی تصویریں سینما کے پردے کی

طرح روشنی اور صفائی کے ساتھ اس کی نظروں کے سامنے گزرنے لگتیں اور وہ جس تصویر کو جتنا دیر دیکھنا ٹھہرا لیتی لیکن جب وہ ان سے لطف اٹھانے کے درمیان ان مناظر کو یاد کرتی جن سے اُسے ہر وقت دوچار ہونا پڑتا تھا تو اس کی خستگی اور بے زاری آہستہ آہستہ عود کر آتی "ان ہی تصویروں میں اس کا سابق خاوند ولمیسن اور اس کا جنسی جوش بھی ہے کبھی یعنی" جب وہ لڑکی تھی تو اس کے چہرے پر کیسی چمک تھی، رنگ سانولا تھا تو کیسا چمک دار تھا... مگر اب ... اس کے بازوؤں کا گوشت لٹک آیا ہے اور ٹھوڑی بھی موٹی ہو گئی ہے اور ہاتھ اب کتنے سخت ہو گئے ہیں۔ بال بھی سوکھے سوکھے اور ہلکے رہ گئے ہیں" ایسے میں اس سوکھی سڑی اور مرجھائی میم تھکن سے چور جسم کو پوری نیند تک بھی نہیں ملتی اور یوں گزارا اب محض ولمیسن کے بوسوں کے ان تصورات پر ہی ہے جو ابھی تک بھولے بسرے نہ ہو سکے۔

جس طرح ایملی ان لوگوں میں خود کو بے گانہ محسوس کرتی ہے اسی طرح اسے اور اس کے فن کو قصبہ والے ذہنی طور سے قبول کر سکے۔ بس اسے گوارا کر رہے ہیں۔ دائیاں بطور خاص اس کی دشمن ہیں اور اس کے وجود اور طریق کار دونوں ہی سے بے زار۔ یوں پیدائش سے وابستہ قدیم و جدید کی یہ کش مکش کی اساس بن جاتی ہے۔ گو عسکری نے شعوری طور سے اس نکتہ کو ابھارنے کی کوشش نہیں کی اور نہ ہی اس کش مکش سے وابستہ افسانوی امکانات سے استفادہ کیا لیکن اس کے باوجود قاری کو اس میم سے ہمدردی ہو جاتی ہے۔

عصمت چغتائی کا "لحاف" اردو افسانوں میں ایک ممتاز مقام رکھتا ہے اس کی وجہ مقدمہ چلنا یا اس کا نزاعی ہونا نہیں بلکہ اس لئے کہ پہلی مرتبہ فن کارانہ سلیقہ اور حقیقت نگاری کے امتزاج سے نسائی ہم جنسیت کو موضوع بنایا، بیگم جان کا خاوند امرد پرست

ہے جس کے نتیجہ میں وہ باوجود نئی روئی کے لحاف سے موٹیں بنا کر دیواروں پر سایہ ڈالتا۔ مگر کوئی سایہ ایسا نہ تھا جو انھیں زندہ رکھنے کے لئے کافی ہو، بالآخر ان کی ملازمہ "رجو نے انہیں نیچے گرتے گرتے سنبھال لیا۔"

عصمت نے لحاف کو ازدواجی جنس کی علامت بنا کر پیش کیا اور بہت کامیابی کے ساتھ پیش کیا۔ افسانہ کا موضوع نازک ہی نہیں بلکہ خطرناک بھی ہے اور آج سے پچیس سال پہلے تو اور بھی قیامت! واضح منظر نگاری خطرناک ہی نہیں غیر فن کارانہ بھی ہوتی ہے اس لئے ایک تیز طرار مگر کم سن بچی کو راوی بنا دیا گیا۔ اس بھولی لڑکی کی آنکھیں، بیگم جان کے جسم پر رجو کے ہاتھوں کے کھیل تو دیکھتی ہیں مگر کچھ سمجھ نہیں پاتی۔ اس لئے اظہار میں وہ پردہ آ گیا جس کی بناء پر سب کچھ بتانا ممکن ہو گیا۔

نسائی ہم جنسیت ہمارے ماحول کے لئے اور ریختی کی صورت میں ادب کے لئے کوئی نئی بات نہیں پھر اس پر جو کہرام مچا اس کی کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔ بہرحال افسانہ اپنے موضوع اور اظہار کے لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ ہندوستان کی عورت کا وہ روپ دکھاتا ہے جو بالعموم لوگوں کی نظروں سے پوشیدہ رہتا ہے اس میں وہ بیگمات عریاں ہوتی ہیں جو سو پردوں میں مستور ہیں مگر پابند نہیں! بیگم جان کے روپ میں وہ بے شمار عورتیں ہیں جو کچلی ہوئی جنسیت کی بناء پر ہم جنسیت کو شعار بنا لیتی ہیں اسے مرض یا گناہ بھی نہ کہنا چاہیے کہ ہم جنسیت جنس اتنی ہی قدیم ہے۔

جناب نسیم درانی مدیر سیپ نے ایک مرتبہ "عصمت، چغتائی" نمبر نکالنے کا اعلان کیا تو مجھے بھی مضمون لکھنے کی دعوت دی مجھے "لحاف" شروع ہی سے پسند ہے چنانچہ میں نے صرف اس افسانہ کے تجزیاتی مطالعہ کی حامی بھر لی۔ بعد میں خیال آیا کہ اگر عصمت صاحبہ سے

استفسارات کئے جائیں اور پھر ان کی روشنی میں مضمون لکھا جائے تو یہ ایک نیا تجربہ بھی ہوگا اور مضمون زیادہ جامع اور کارآمد بھی ثابت ہوگا سو ڈرتے ڈرتے عصمت صاحبہ کو ایک خط لکھ دیا اور سچی بات یہ ہے کہ مجھے اپنے استفسارات کی بنا پر جواب کی توقع نہ تھی لیکن غیر متوقع طور پر جواب ہی نہ آیا بلکہ مفصل جواب! میرے خیال میں اس مصنفہ کے ذہنی رویہ کے بارے میں کئی دلچسپ باتیں سامنے آتی ہیں۔ ذیل میں اس خط سے متعلقہ اقتباسات درج ہیں:

"لحاف کے موضوع پر عام طور پر عورتیں بات چیت کرتی ہیں میری حماقت کہیے یا جہالت جب میں نے یہ مضمون لکھا تھا اس وقت میں سمجھتی تھی کہ عورتوں کی اور باتوں کی طرح یہ بھی کوئی قطعی زنانی بات ہے جسے مرد سمجھیں گے بھی نہیں۔ اس مضمون کے بعد مجھے لوگوں سے کھل کر بات کرنے کا موقع ملا۔ میں نے جن خواتین کے بارے میں یہ کہانی لکھی انھیں سب جانتے تھے اور محفلوں میں ان پر جملہ بازی ہوا کرتی تھی یہ مضمون (یا کہانی) لکھ کر اسے میں نے اپنی بھاوجہ کو پڑھنے کو دیا وہ ذرا بھی ہیبت زدہ نہیں ہوئیں۔ بلکہ ہنس کر کہا "فلاں بیگم کے بارے میں ہے؟"

"نسائی ہم جنسیت کے بارے میں میرا وہی نظریہ ہے جو شاید آپ کا بھی ہوگا اگر میں شیر کو گھاس کھاتے دیکھوں تو گھن نہیں آئے گی لیکن دکھ ضرور ہوگا۔ ہر غیر قدرتی فعل سے مجھے گھن آتی ہے۔ لحاف پڑھ کر آپ نے اندازہ لگا لیا ہوگا کہ میں نے مذمت کی ہے یا گوارا کیا ہے اگر اندازہ نہیں ہوتا تو یہ میرے قلم کی کمزوری ہے میں ایسی عورتوں سے بازاری غنڈوں کو زیادہ پاک باز سمجھتی ہوں۔"

"آپ کو ایک دلچسپ بات بتاؤں جو آج تک نہیں چھپی، لحاف کی ہیروئن کی اس کہانی کے بعد ایسی لے دے مچی تھی کہ ان کے لئے کہیں آنا جانا دشوار ہو گیا تھا، بیویاں انھیں دیکھ کر کھسر پھسر کیا کرتی تھیں، یقین مانئے وہ اپنے شوہر کے بھتیجے کے ساتھ بھاگ گئیں، طلاق لے کر شادی کر لی اور اب ایک نوجوان بیٹے کی ماں ہیں۔ کیا خیال ہے آپ کا؟ میرے گناہ دھل گئے کہ ابھی نہیں ایک عورت نے زندگی کا مقصد پالیا۔ دیتے رہیں لوگ گالیاں!"

یہ منہ بولتے جملے "لحاف" پر تنقید کے مقابلہ میں کہیں زیادہ بامعنی ہیں! سعادت حسن منٹو (ان کے ساتھ عصمت چغتائی اور کسی حد تک ممتاز مفتی) ان افسانہ نگاروں میں سے ہیں جن کے ہاں عورت کے کئی روپ اور پھر ہر روپ میں نیا ہی بہروپ نظر آتا ہے۔ منٹو نے طوائفوں، ٹیکسیوں اور فلم ایکٹرسوں وغیرہ کی صورت میں پیشہ ور عورتوں پر لاتعداد افسانے لکھے اور ژرف نگاہی کا ثبوت دیتے ہوئے اپنے پیشہ تلے دبی یا عام گھریلو عورت میں چھپی اصلی عورت کو بے نقاب کیا "ہتک" بھی اسی لئے ایک کامیاب تخلیق ہے کہ سوگندھی میں چھپی عورت کا کرب ایک ایسے لمحے کی عطا ہے جو طوائف کی مصروف زندگی کے اہم ترین لمحات میں سے نہیں وہ تھکی ہوئی لیٹی ہے کہ دلال آکر ایک گاہک کی آمد کی خبر سناتا ہے۔ تیار ہو کر جاتی ہے اور پھر "سوگندھی ساڑھی کا ایک کنارا انگلی پر لپیٹتی ہوئی آگے بڑھی اور موٹر کے پاس کھڑی ہو گئی سیٹھ صاحب نے بیٹری اس کے چہرے کے پاس روشن کی۔ ایک لمحے کے لئے اس روشنی نے سوگندھی کی خمار آلود آنکھوں میں چکاچوند پیدا کی۔ بٹن دبانے کی آواز پیدا ہوئی اور روشنی بجھ گئی۔ ساتھ ہی سیٹھ کے منہ سے اونہہ نکلا اور پھر ایک دم موٹر کا انجن پھڑپھڑایا اور کار یہ جا وہ جا...

بظاہر یہ ایک غیر اہم سی بات ہے ایک ایسی طوائف کے لئے جس کا ریٹ دس روپے ہے جس میں ۲/۱ ۲ روپے دلال لے جاتا ہے۔ ہر گاہک کا اسے پسند کرنا ضروری نہیں چنانچہ عابد علی عابد سے لے کر ڈاکٹر صادق تک کئی نقادوں نے ہتک پر یہی اعتراض کیا ہے۔ لیکن سوگندھی کے کردار کا جائزہ لینے پر اس کا ہتک محسوس کر کے شدید ردعمل کا اظہار بے موقع نہیں کہا جا سکتا۔ منٹو نے سوگندھی کا کردار ابھارنے میں بہت محنت سے کام لیا اور افسانے ہی میں ایسے اشارے ملتے ہیں جن کی امداد سے اس کے کردار اور اس کی اساس دریافت کی جا سکتی ہے۔

جذباتیت سوگندھی کے کردار میں بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ پھر وہ اتنی چالاک نہیں جتنی خود کو ظاہر کرتی ہے "وہ خوش تھی اس لئے کہ اس کو خوش رہنا پڑتا تھا' ہر روز رات کو کوئی نہ کوئی مرد اس کے چوڑے ساگوانی پلنگ پر ہوتا تھا اور سوگندھی جس کو مردوں کو ٹھیک کرنے کے لئے بے شمار گر یاد تھے اس بات کا بار بار تہیہ کرنے پر بھی کہ وہ ان مردوں کی کوئی ایسی ویسی بات نہیں مانے گی اور ان کے ساتھ بڑے روکھے پن کے ساتھ پیش آئے گی۔ ہمیشہ اپنے جذبات کے دھارے میں بہہ جایا کرتی تھی اور فقط ایک پیاسی عورت رہ جایا کرتی تھی" بحیثیت ایک طوائف سوگندھی بعض ایسی خوبیاں رکھتی ہے جو نام نہاد شریف بیویوں سے وابستہ کی جاتی ہیں ان میں سے ایک اس کا جذبۂ ہمدردی ہے بلکہ یہ کسی کی ضرورت پوری کرنے کی خواہش تھی۔ جو وہ سر درد کے باوجود سیٹھ کے لئے تیار ہو گئی تھی۔ ایک گاہک کا جب بٹوا گم ہو جاتا ہے تو وہ اسے واپسی کا دس روپے کرایہ دے کر روانہ کرتی ہے۔" وہ خوش خلق تھی' ان پانچ برسوں کے دوران شاید ہی کوئی آدمی اس سے ناخوش ہو کر گیا ہو' اور اس کی وجہ بھی منٹو نے بڑے خوبصورت

طریقہ پر بتائی ہے۔ یعنی "سوگندھی دماغ میں زیادہ رہتی۔ لیکن جونہی کوئی نرم و نازک بات' کوئی کومل بول اس سے کہتا تو جھٹ پگھل کر وہ اپنے جسم کے دوسرے حصوں میں پھیل جاتی۔"

اس مجمل کرداری خاکے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ جسم فروش تو ہے لیکن اس میں شریف زادیوں کے جملہ اوصاف بھی ہیں۔ بلکہ بعض شریف زادیوں یا وفا شعار بیویوں کو بھی اپنے مرد سے ایسی غیر مشروط ہمدردی یا جان بوجھ کر فریب کھانے کی توفیق نہ ہوگی۔ جیسے یہ مادھو کے ہاتھوں بے وقوف بنتی ہے۔ اس کا عورت پن اس سے عیاں ہے کہ اس میں چاہتے اور چاہے جانے کی خواہش قوی ہے اسی لئے تو ہر روز رات کو اس کا پرانا یا نیا ملاقاتی اس سے کہا کرتا تھا " سوگندھی! میں تجھ سے پریم کرتا ہوں اور سوگندھی یہ جان بوجھ کر کہ وہ جھوٹ بولتا ہے بس موم ہو جاتی اور ایسا محسوس کرتی تھی جیسے سچ مچ اس سے پریم کیا جا رہا ہے۔ پریم کتنا سندر بول ہے! وہ چاہتی تھی اس کو پگھلا کر اپنے سارے انگ پر مل لے۔ اس کی مالش کرے تاکہ یہ سارے کا سارا اس کے مساموں میں رچ جائے یا پھر وہ خود اس کے اندر چلی جائے۔ سمٹ سمٹا کر اس کے اندر داخل ہو جائے اور پھر اوپر سے ڈھکنا بند کر دے۔ کبھی کبھی جب پریم کرنے اور پریم کئے جانے کا جذبہ اس کے اندر بہت شدت اختیار کر لیتا تو کئی بار اس کے جی میں آتا کہ اُسے پاس پڑے ہوئے آدمی کی گود میں لے کر تھپ تھپانا شروع کر دے اور لوریاں دے کر اسے اپنی گود ہی میں سلا دے۔"

وہ جذباتی اور پریم کی بھوکی ہی سہی مگر خود فریبی کے باوجود بھی وہ جبلی طور پر یہ محسوس کرتی ہے کہ مرد اور خصوصاً مرد گاہک سے وفا کی توقع بے جا ہے اس لئے اس نے خارش زدہ کتا رکھا ہے جس پر وہ "وقتاً فوقتاً" اپنا پیار نچھاور کرتی ہے۔ یوں تو اس نے کمرے میں اپنے چار چاہنے والوں کی تصویریں بھی لٹکا رکھی ہیں!

اس لئے اس ہتک پر اس کا شدید ردِ عمل قابلِ تفہیم ہے! وہ کرب سے سوچتی "مجھ میں کیا برائی ہے سوگندھی نے یہ سوال ہر اس چیز سے کیا جو اس کی آنکھوں کے سامنے تھی۔ گیس کے اندھے لیمپ، لوہے کے کھمبے، فٹ پاتھ کے چوکور، پتھر اور اکھڑی ہوئی بجری۔ ان سب چیزوں کی طرف اس نے باری باری دیکھا۔ پھر آسمان کی طرف نگاہیں اٹھائیں جو اس کے اوپر جھکا ہوا تھا مگر سوگندھی کو کوئی جواب نہ ملا۔" چنانچہ سوگندھی کے لئے یہ سوال ایک عظیم سوال ہی نہیں ایک حصار بھی ثابت ہوتا ہے جس کا گھیر بتدریج تنگ ہوتا جا رہا ہے۔ حتیٰ کہ اس کے اعصاب چٹخنے لگتے ہیں۔ اس اعصابی تناؤ سے چھٹکارے کے لئے وہ اپنے عاشقوں کی تصویروں کے فریم اور شیشے توڑتی ہے اور مادھو کو گالیاں دے کر گھر سے نکال دیتی ہے۔ طوائف کی زندگی کے المیہ کی تکمیل ہو چکی ہے اور مادھو کو بے عزت کرنے کے بعد خود فریبی کے سراب سے باہر نکل آئی ہے۔ محبت کے رشتے فریم کے شیشوں کی طرح توڑ چکی ہے تصویروں اور مادھو کی صورت میں اُس نے گویا "اپنے" ماضی سے رشتہ منقطع کر لیا اور اب اسے حال میں ایک غبارہ کی طرح سمجھا جا سکتا ہے۔ افسانہ کا اختتام منٹو کے فن کی خوبصورت مثال ہے:

"بہت دیر تک وہ بید کی کرسی پر بیٹھی رہی، سوچ بچار کے بعد بھی جب اس کو دل پرچانے کا طریقہ نہ ملا تو اس نے اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں اٹھا لیا اور ساگوان کے چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں لٹا کر سو گئی۔"

ممتاز مفتی نے شعوری طور پر اپنے افسانوں کی اساس کرداری الجھنوں پر رکھی اور منٹو کی طرح خود کو خصوصیت سے جنس تک ہی محدود نہ رکھا بلکہ اس کی زمین لاشعوری محرکات کو بھی اجاگر کیا اسی لئے مفتی کے افسانے میں بھی عورت کے مختلف پہلو نظر آتے ہیں

اور اس ضمن میں "بدماش" اور "اسمارائیں" ایسے افسانے انفرادیت کے حامل ہیں گو بدماش زیادہ کامیاب اور موضوع پر فنکارانہ گرفت والا افسانہ ہے لیکن اس مضمون کے لئے "آپا" کو یوں منتخب کیا کہ مسلم متوسط طبقہ کی لڑکی کی جذباتی گھٹن اور احساس محرومی کے موضوع پر یہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔ ویسے اردو میں آپاؤں اور باجیوں پر بہت افسانے لکھے گئے ہیں بلکہ "چپ" میں مفتی ہی کا ایک افسانہ "باجی" ہے گو مفتی کے ان افسانوں کے مقابلہ میں یہ خاصا ہلکا افسانہ ہے۔

آپا کی سچویشن عام زندگی کی ہے اور ہزاروں گھرانوں میں ایسی لڑکیاں اور واقعات ملتے ہیں۔ سجادہ شرمیلی، کم گو اور حساس ہے گھر میں پھوپھا کا بیٹا تصدق رہتا ہے جس سے آپا محبت تو کرتی ہے لیکن روائتی حجاب کی بنا پر خاموش رہتی ہے جس کا فائدہ ایک خالہ کی بیٹی ساجدہ اٹھاتی ہے اور تصدق کو اڑا لیتی ہے اور یوں آپا سلگتی رہ جاتی ہے اپلے کی طرح! افسانہ میں آپا کے لئے اُپلے کا استعارہ بہت خوبصورت ہے۔ اُپلا بظاہر تو راکھ دکھائی دیتا ہے لیکن "تمھیں نہیں معلوم اس کے اندر تو آگ ہے اوپر سے نہیں دکھائی دیتی" بدو نے بھولے پن سے پوچھا

"کیوں آپا اس میں آگ ہے" اس وقت آپا کے منہ پر ہلکی سی سرخی دوڑ گئی۔

"میں کیا جانوں۔" وہ بھرائی ہوئی آواز میں بولیں۔

اپلے کے اس استعارہ سے افسانہ نگار نے آخر میں شدت تاثر ہی نہ پیدا کی بلکہ بے زبان آپا کی ترجمانی بھی کر دی اور یوں افسانہ کا آخری حصہ علامتی معنویت اختیار کر جاتا ہے:

"آپا چپ چاپ بیٹھی چولھے میں راکھ سے دبی چنگاریاں کو کرید رہی تھی بھائی جان نے مغموم سی آواز میں کہا "اُف کتنی سردی ہے۔"

پھر اٹھ کر آپا کے قریب چولھے کے سامنے جا بیٹھے اور ان سلگتے ہوئے اُپلوں سے ہاتھ سینکنے لگے۔ بولے "ممانی سچ کہتی تھیں کہ ان جلے ہوئے اپلوں میں آگ دبی ہوئی ہے اوپر سے نہیں دکھائی دیتی، کیوں سجدے" آپا پرے سرکنے لگی تو جھن سے آواز آئی جیسے کسی دبی ہوئی چنگاری پر پانی کی بوند پڑی ہو۔ میرا خیال ہے آپا کا آنسو گرا ہوگا۔ بھائی جان منت بھری آواز میں کہنے لگے "اب اس چنگاری کو تو نہ بجھاؤ سجدے دیکھو تو کتنی ٹھنڈ ہے۔"

میرزا ادیب نے گو خود کو اب ڈراموں کے لئے وقف کر رکھا ہے لیکن انھوں نے بہت کامیاب افسانے بھی لکھے ہیں انسان دوستی میرزا ادیب کے فن کا موتو ہے۔ چنانچہ داستانی افسانوں۔ افسانوں اور کسی حد تک ڈراموں میں بھی یہی احساس کارفرما ہے۔

"مائی پھاتان" میں میرزا نے فاطمہ دھوبن کے روپ میں نسوانی کردار کی عظمت کی ایک مثال پیش کی ہے۔ شیخ خیرالدین مرحوم کی پہلی برسی کے موقع پر شہر میں تقریبات ہو رہی ہیں وہ امیر اور مخیر انسان تھے اور رفاہ عام کے کارنامے نام آوری کی ضمانت تھے۔ اس کے برعکس مائی پھاتان لڑاکا اور بد مزاج عورت تھی۔ سارا محلہ اس سے پناہ مانگتا ہے ضد میں آکر خاوند مولا بخش کا بازو بھی توڑ ڈالتی ہے لیکن خدا ترسی کا یہ عالم کہ خاوند کی آشنا داراں مراثن کو اپنے گھر میں پناہ ہی نہیں دیتی بلکہ اس کی موت کے بعد اس کی بیٹی عیشاں کو پال پوس کر شادی تک کرتی ہے اور اس کام میں برادری، خاوند اور دونوں بیٹوں کی مخالفت کی بھی اسے پرواہ نہیں۔ میرزا ادیب نے اس کردار کو بہت کامیابی سے ابھارا ہے۔ شیخ خیرالدین کے پہلے جنم دن کی تقریبات کے پس منظر میں اس کی موت سب کے لئے غیر اہم ہے کیوں کہ مادی لحاظ سے اس کا وجود ہی غیر اہم تھا۔ اس کے بارے میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ وہ شیخ خیرالدین کی بھی دھوبن تھی اور اسی سے

میرزا نے معاشرہ پر طنز کیا ہے۔ معاشرہ ایک امیر کے رفاہ عام کے کارنامے تو یاد رکھ سکتا ہے لیکن بے حیثیت کی انسان نوازی بے معنی ہے اور اس کا اظہار اس گفتگو سے بخوبی ہو جاتا ہے:

"مائی پھاتان وہی تھی نا۔ دھوبن؟" میں پوچھتا ہوں۔

"گلی کے آخر میں تو رہتی تھی، آپ کے کپڑے دھوتی ہوگی۔ سارے محلے کے کپڑے دھوتی تھی۔"

"یہی بات ہے پرسوں اس کے گھر کے سامنے چند آدمی بیٹھے تھے تو ماں پھاتاں مر گئی ہے۔"

مائی پھاتان کے روپ میں ہم اس عورت سے ملتے ہیں جو چمن میں گھاس کی طرح ہے جسے پہچاننے کے لئے ہمارے پاس بصیرت نہیں کیوں کہ وہ پاؤں تلے کی مٹی سمجھی جاتی ہے لیکن عظمتِ کردار کے لحاظ سے وہ قدآور ثابت ہوئی ہے۔ افسانہ کا کردار جو شیخ خیرالدین کی شخصیت پر ایک مضمون قلم بند کر رہا تھا، اس کا تاثر یہ ہے:

" میں یہ سوچنے لگتا ہوں مائی پھاتاں جس نے تیئیس سال تک بوڑھی ساس کی خدمت کی۔ جس نے اس وقت اپنی سوکن کو پناہ دی جس وقت اس کے گھر والوں نے اُسے گھر سے نکال دیا تھا اور وہ بے آسرا ہو چکی تھی۔ جس نے ایسے وقت سوکن کی بچی کو چھاتی سے لگایا جس وقت وہ ماں کے دودھ سے ہمیشہ کے لئے محروم ہو گئی تھی جس نے دو سال تک بیمار شوہر کی تیمارداری کی جو پچاس سال تک محلے میں رہی اور جس کے بارے میں چند منٹ پہلے میں صرف یہی جانتا تھا کہ وہ ایک دھوبن ہے اور بہت لڑاکا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کی شہرت ابھی تک دیہی زندگی پر لکھے گئے افسانوں کی وجہ سے ہے اور نقاد حضرات پرانی تنقیدی آرار کی تکرار کرتے ہوئے صرف دیہی زندگی کی عکاسی کو اہمیت دئے جا رہے ہیں حالانکہ انھوں نے شہری زندگی اور اس سے وابستہ مسائل پر بہت

کامیاب افسانے لکھے ہیں اور "سناٹا" اسی انداز کی بہترین مثال ہے۔

یہ ایک ایسے اُجڑے گھر کی داستان ہے جو انبالہ میں آسودہ تھا مگر تقسیم کے بعد مصائب کے لامتناہی چکر میں محبوس ہے بھائی شادی کے بعد بیوی کو لے کر گھر سے لاتعلق ہو چکا ہے رضیہ نیم پاگل ہے اور فرخ باجی بیوہ ہے۔ باقی بہنیں چھوٹی ہیں اور یوں سب کی ذمہ داری کا بوجھ کلثوم کے کندھوں پر ہے اگر بات یہیں تک رہتی تو اس افسانہ اور تقسیم پر لکھے گئے بے شمار افسانوں میں کوئی فرق نہ ہوتا لیکن قاسمی نے گھر کے ایک ایک فرد کا تفصیلی مطالعہ کیا بالخصوص کلثوم کے کردار کی پیش کش اسے آج کی مصیبت زدہ انسانی کے لئے ایک استعارہ بنا دیتی ہے اور یوں یہ افسانہ اس جذباتی گھٹن، احساساتی کس مپرسی اور روح کے بانجھ پن کی داستان بن جاتا ہے جس نے کلثوم کی طرح نہ جانے کتنی لڑکیوں کو داڑھی مونچھ کے بغیر "مرد" بنا کر رکھ دیا۔ کلثوم کا گھر ان ہزاروں گھروں کا نمائندہ ہے جہاں لڑکیاں بیری کا درخت بنی رہتی ہیں اور جن کا دامن دل کانٹوں سے بھرا رہتا ہے۔

اس ضمن میں کلثوم کی ماں کا کردار بھی قابل توجہ ہے لیے کلثوم اور اس کے ارمانوں کا احساس تو ہے لیکن وہ اس میں شعوری طور پر احساس مردانگی ابھارتی رہتی ہے تاکہ وہ اپنی ذمہ داریوں کو "مرد" بن کر پورا کر سکے۔ "جب تک میری یہ شیر بیٹی موجود ہے مجھے دنیا میں کسی کی پرواہ نہیں اری مری کلثوم بیٹا۔ تو تو میری مرد بیٹی ہے۔" اس کا یہ احساس کہ شادی کے بعد کلثوم گھر سے چلی گئی تو گھر کا خرچ کیسے چلے گا۔ اس لئے وہ شادی کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ثابت ہوتی ہے۔ جب اسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ کلثوم جمال کو پسند کرتی ہے تو اس کا ردعمل کسی سوتیلی ماں ایسا ہے:

"انہوں نے اپنی آٹے بھری انگلیوں کو ناک پر رکھتے ہوئے کہا "شادی کا بھوت

سوار ہے۔ کبھی اپنی صورت بھی دیکھی ہے آئینہ میں، ہوں؟ دیکھی ہے؟ یہ پھٹی پھٹی آنکھیں اور یہ مردہ ہونٹ اور یہ چھاج سے کان۔ جاؤ! آئینہ دیکھ کر آؤ اور پھر مجھ سے بات کرو۔"

یہی نہیں ہر پیغام کے جواب میں:

"شرط یہ ہے کہ شادی کے بعد دولہا یہیں اس گھر میں رہے" اماں نے فیصلہ سنایا چند لمحوں کے لئے سناٹا چھا گیا۔"

لیکن یہ سناٹا چند لمحوں والا سناٹا نہیں بلکہ یہ سناٹا تو نیواتی بادل کی طرح سارے گھر پر برستا رہتا ہے۔" اس تکلیف دہ سناٹے کو رضیہ آپا نے توڑا یہ اعصابیت چھوت کی طرح ایک سے دوسرے کو لگ رہی ہے۔ رضیہ منہ میں انگارہ رکھ لیتی ہے کلثوم انگارہ تو نہیں رکھتی لیکن اس کی بھی غیر محسوس طور پر کایا کلپ ہو رہی ہے کبھی اس میں بغاوت کا جذبہ ابھرا ہوگا۔ مگر بعد میں گھٹن ہسٹریا میں تبدیل ہوتی جاتی ہے۔ کلثوم جذباتی حادثوں سے پاگل تو نہیں ہوتی لیکن وہ یہ سمجھ چکی ہے کہ اس کی ماں اسے کیوں "مرد بیٹیا" بنانا چاہتی ہے۔ چنانچہ گھٹن کے ساتھ جذبات اور ان کی شوریدہ سری مرتی جاتی ہے۔ اس نے مرد بیٹی بننے اور مونچھیں نکل آنے کو اب سمجھا ہی نہیں بلکہ زندگی کی بہت بڑی حقیقت کے طور پر تسلیم بھی کر لیا ہے یہ شعوری خود فریبی نہیں۔ نہ ہی اعصابیت سے اس کی وضاحت کی جا سکتی ہے۔ بلکہ یہ وہ بے نام کیفیت ہے جو کئی کیفیات کے ملاپ سے اور کئی احساسات کی موت سے جنم لیتی ہے۔" وہ روئی، ٹھ کردہ سفیدے کے صاف ستھرے تنے سے لپٹ گئی اور اسے بہت سے پیار کر ڈالے، بوندیں اس کے کوٹ میں جذب ہو کر اس کے بلاؤز تک پہنچ گئی تھیں۔ مگر وہ دیر تک وہیں کھڑی غیرارادی طور پر گنگناتی رہی۔"

مگر یہ اس کے جسم کی آخری پکار ہے اور پاگل پن کی آخری اڑان! کیوں کہ اب تو اس کا جسم، دل اور ذہن سبھی نے اس کی مردانگی کو تسلیم کر لیا ہے۔ اس لئے جب اسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کا محبوب جمال گھر داماد رہ کر بھی شادی کے لئے تیار ہے تو اس شادی کے تصور سے شادی مرگ نہیں ہوتی کیوں کہ اب تو گھر کا سناٹا اس کے اپنے دل میں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے چھا چکا ہے اور افسانہ یوں ختم ہوتا ہے:

"کلثوم کی آواز غیر معمولی طور پہ بھاری اور گونجیلی ہو رہی تھی" میں جمال سے کبھی شادی نہیں کروں گی۔"

"کیوں" ماں نے اب غصہ سے پوچھا۔

اور کلثوم نے اپنے اوپر کے ہونٹ والے روئیں کو چھو کر کہا "میں مرد بن چکی ہوں۔" اور پھر بڑی بے پروائی سے انگلی اٹھا کر ہوا میں دستخط کرنے لگی۔ سناٹے کا ایک اور ریلا آیا اور وہیں منجمد ہو کر رہ گیا۔"

اور اب اس گھر میں سناٹا یوں ہی منجمد رہے گا!

قرۃ العین حیدر کا افسانہ "پت جھڑ کی آواز" نہ تو ان کا بہترین افسانہ ہے اور نہ ہی ان کے فن کے ارتقاء میں خصوصی اہمیت رکھتا ہے لیکن مضمون کے موضوع کے لحاظ سے یہ یقیناً قابل توجہ ہے قرۃ العین کے افسانوں میں انسان کے بالعموم اور عورت کے بالخصوص بے جڑ (ROOTLESS) ہونے کے الم کی چبھن کا شدید احساس ملتا ہے۔ یہ الم کس حد تک ان کی اپنی ذات کا عکس ہے گو اس بارے میں وثوق سے تو کچھ نہیں کہا جا سکتا اس افسانہ یا بعض اور افسانوں کی "میں" خود سوانحی حیثیت رکھتی ہے یا خواب بیداری؟ یہ سوال

اس کی روشنی میں ان کے فن اور افسانوں میں عورت کے مخصوص تصور کا مطالعہ بعض دلچسپ نفسیاتی حقائق سے پردہ اٹھا سکتا ہے۔

"پت جھڑ کی آواز" کی مس تنویر فاطمہ ایک بے کار زندگی بسر کر رہی ہے ویسی ہی زندگی بسر کر رہی ہے جس کا احساس سارتر یا آئرس مرڈک کی بعض تحریروں سے ہوتا ہے اور مس تنویر کا جسم عورت کے بے معنی اور بے مصرف ہونے کا اعلان کرتا ملتا ہے اس اعلان میں جذباتیت نہیں ہے بلکہ بہت دھیمے انداز میں اس کا احساس کرایا گیا ہے۔ مثلاً: "کیا کروں گی کہیں باہر جا کر۔ کون سے گڑھ جیت لوں گی۔ کون سے کدو میں تیر ماروں گی، مجھے جانے کس چیز کا انتظار تھا۔ مجھے معلوم نہیں۔" یا۔ "زندگی کی ہر بات اس قدر بے رنگ، غیر ضروری، غیر اہم اور بے معنی تھی۔" یا پھر: "میں شاید بد معاش تو نہیں تھی۔ نہ معلوم میں کیا تھی اور کیا ہوں۔

یہ عورت خوشوقت سنگھ اور فاروق کی داشتہ رہتی ہے اور بالآخر سیاہ فام "دیوزاد" وقار بھائی کے ساتھ شادی کر لیتی ہے لیکن معلوم ہوتا کہ جسم ان کے حوالے کرنے کے باوجود وہ اس خود سپردگی سے محروم ہے جو عورت کی جذباتی اور جنسی زندگی میں اساسی اہمیت رکھتی ہے۔ اس لئے وہ اپنی ذات کو ان سے بچائے رکھتی ہے وہ غیر جذباتی ہے اور خود اس کا اعتراف بھی کرتی ہے "میں جذبات سے واقف نہیں ہوں" بلکہ اس کے بقول "میں نے تو کبھی کسی سے فلرٹ تک نہ کیا۔"

میں نے "ہتک" کے سلسلہ میں لکھا تھا کہ سوگندھی مکمل اور بھرپور جنسی زندگی گزارنے اور بعض کرداری اور اوصاف کی بنا پر نام نہاد شریف زادیوں سے بہتر ہے وہ مکمل عورت ہے اسی طرح حسینی کی میلہ گھومنی "بنجارن بھی اپنی جنسیت میں سیدھی لکیر پہ چلنے

والی ہے۔ وہ تواتر سے مرد بدلتی ہے۔ اس کی آزاد جنسی زندگی مریضانہ رجحان کی پیدا
کردہ نہیں بلکہ آزاد طبیعت کی غماز ہے۔ لیکن قرۃ العین کی تنویر فاطمہ طوائفیت کا انداز تو
اپناتی ہے لیکن بے یقینی اور بے دلی کے ساتھ، سوگندھی کو ایک رات کے گاہک سے
اتنی دلچسپی ہوجاتی ہے کہ بٹوا گم ہوجانے پر وہ اسے کرایہ کے پیسے دے کر رخصت
کردیتی ہے۔ لیکن یہ شریف عورت خوش ونت سنگھ کے ساتھ بغیر نکاح کے تو رہ سکتی
ہے۔ لیکن اس کی شادی کی خواہش پر مذہب کو آڑ بنا لیتی ہے۔ قرۃ العین نے اس رجحان کا
تذکرہ بھی مضحکہ اڑانے والے انداز میں کیا ہے بلکہ مذہب سے بیزاری کا رجحان تو ہر جگہ نمایاں
ہے جس کا انداز سکھ اور مسلمان عاشقوں کے حلیوں سے ہی ہوجاتا ہے۔ عاشقوں کو سراپا
افسانہ میں ضمنی حیثیت رکھتا ہے لیکن اتنا ہے کہ اس سے مصنفہ کے اس ذہنی رویہ کا
ضرور اندازہ ہوجاتا ہے جس کے تحت تنویر فاطمہ یہ سب کچھ کرتی پھرتی ہے اسی طرح تنویر
کو شعوری طور سے ابنارمل بنانے کی کوشش بھی نہیں کی۔ جب ایک آدھ موقع پر مار پیٹ
سے وابستہ جنسی لذت کی طرف ہلکا سا اشارہ ہے سہیلیاں اسے "NYMPHOMANIAC"
سمجھتی ہیں۔ لیکن ایسی کوئی بات نہیں (میلہ گھومنی کے مطالعہ کے سلسلہ میں خود میں نے
بھی یہی لکھا ہے کہ کرداروں کے لئے اس نوع کی اصطلاحات سودمند نہیں ثابت
ہوسکتیں۔ دراصل کردار ابنارمل یا مریضانہ جنسیت کا کردار ہے ہی نہیں۔ یہ تو اس اعلیٰ
تعلیم یافتہ عورت کی مثال ہے (جسے پریم چند مشکوک نظروں سے دیکھتے تھے) جو گھر میں
مقید نہیں رہ سکتی ہے (حالانکہ اسے یہ احساس بھی ہے کہ "شادی کر لینے کے بعد لڑکی
کے اوپر چھت سی پڑجاتی ہے") جو خود پرست ہے ("میں بہت مغرور تھی حسن ایسی چیز
ہے کہ انسان کا دماغ خراب ہوتے دیر نہیں لگتی") اور اس کے ساتھ یہ کہ زندگی میں

غبارہ کی طرح معلق ہے نہ زمین سے پاؤں لگے ہیں نہ آسمان کو چھو سکتی ہے وہ جذباتی
نہیں ("میں جذبات پرست نہیں") لیکن جذباتی خلاء میں ڈانواڈول رہتی ہے وہ ہر ایک کو
اپنا جسم دے سکتی ہے لیکن ذات تک رسائی نہ ہونے دے گی وہ داشتہ بن کر خوش
رہ سکتی ہے کہ جسم بے معنی شے ہے لیکن بیوی بن کر نہیں کہ ذات کو ذمہ داری کے احساس
سے گرانبار نہیں کرسکتی۔ شادی کے بعد گھر کی صورت میں اب وہ بے خبر نہیں اور اسے
خوش ونت سنگھ بری طرح سے یاد آتا ہے کہ وہ اس کے اس عہد کی علامت ہے جب
وہ آزاد تھی، بے جڑ تھی جب جنسی فعل خود آگہی کا ایک ذریعہ تھا گو یہ خود آگہی نامکمل اور
خام ہی سہی۔ افسانہ کا آخری فقرہ کرب کا مظہر ہے:

"خوشوقت سنگھ۔ تمھیں اب مجھ سے مطلب؟"

خود فریبی عورت کی بڑی کمزوری ہی نہیں بلکہ بعض حالات میں تو فرار کا ایک ذریعہ اور
انتہائی صورتوں میں پناہ گاہ بھی ثابت ہوسکتا ہے یہ ہے خدیجہ مستور کے افسانہ "راستہ" کا
موضوع جو تاثر آفرینی کے لحاظ سے افسانہ کم اور نظم زیادہ ہے۔ وہ عورت جس کے گھر میں
کوئی کمانے والا نہیں، جسے سب کا پیٹ پالنے کے لئے خود کو بیچنا پڑتا ہے وہ جب سردیوں کی
ایک رات کو سیکنڈ شو کے بعد خالی ہاتھ گھر جارہی ہے تو ایک ایسے مرد سے ٹکرا جاتی ہے
جو اسی کی طرح بدحال، پژمردہ اور آوارہ گرد ہے۔ دونوں فریب سے ایک دوسرے کو تسلی دیتے
ہیں۔ میاں بیوی نہیں مگر گھر اور بچوں کی باتیں کرتے ہیں۔ عاشق و معشوق نہ ہوتے ہوئے
بھی محبت کی باتیں کرتے ہیں:

"تم تھکی تو نہیں!" اس نے پوچھا

"میں تمہارے ساتھ چلتے ہوئے بھی کبھی تھکی ہوں۔" عورت نے اپنا ہاتھ ایک بار

پھر اس کے ہاتھ میں دے دیا۔

مرد کے ذہن میں ایک لمحہ کو شک کا کانٹا چبھتا ہے اور وہ حقیقت کی تہ تک پہنچنے کی کوشش بھی کرتا ہے لیکن عورت کی خود فریبی کا اس پر بھی جادو چل چکا ہے وہ تانگہ میں بیٹھ جاتے ہیں۔ سرد اور کہر آلود سڑک پر سست رفتار تانگہ کا سفر ان کی اپنی زندگی کا اشاریہ بن جاتا ہے۔

"دنیا میں اتنی بہت سی مجبوریاں کیوں ہوتی ہیں سلیم؟" وہ پھر رنجیدہ ہونے لگی۔

"بس ہوتی ہیں۔" اس کی سمجھ میں نہ آیا کہ کیا کہے۔ اس کے دونوں ہاتھ تھام کر ہمدردی سے سہلانے لگا۔ "تم یہ سب مت سوچا کرو نگی۔"

افسانے کے مکالمے بے حد اہم ہیں کہ ان سے خدیجہ نے تحیر کی فضا برقرار رکھی ہے۔ بعض مکالمے ان کے فریب کا پردہ چاک کرتے ہیں تو بعض سے خود فریبی کا رنگ اور بھی چوکھا ہو جاتا ہے۔ یہ فریب دونوں کے لئے وقتی آسودگی کا باعث بنتا ہے اور یوں دونوں تھوڑی دیر کے لئے الجھنوں، ناکامیوں، مسائل حتیٰ کہ اپنے اپنے وجود سے بھی بھاگ کر خود فریبی کے خوش رنگ لبادہ میں پناہ لے کر اپنے لئے نئی شخصیت کے خدوخال ترتیب دینے کی سعی کرتے ہیں۔ یہ سعی نامشکور ہوگی۔ انہیں یہ بھی معلوم ہے لیکن اسی رات میں دو بے یار و مددگار روحیں اسی خود فریبی کے ذریعہ ایک دوسرے کا قرب پاتی ہیں یوں یہ خود فریبی کسی حد تک خود کو پالینے کے مترادف بھی قرار دی جاسکتی ہے لیکن خود فریبی بہرحال حباب آسا ہوتی ہے اور انجام یہی ہونا تھا۔

"وہ بڑی مضبوطی سے اس کا ہاتھ تھامے اس طرح چل رہی تھی جیسے رینگ رہی ہو گلی کے موڑ پر وہ کھڑا ہو گیا تو وہ رک کر اس کا منہ تکنے لگی۔

"میں۔ یہی کہنا چاہتا ہوں کہ۔" وہ ہکلا کر رہ گیا۔

"یہی نا کہ تم میرے شوہر نہیں ہو۔ ابھی کچھ وقت اور کٹ جاتا" وہ جیسے کنوئیں میں سے بولی۔ اس کی آواز آنسوؤں میں ڈوبی ہوئی تھی۔

"شاید تم کو میرے اس طرح چھپانے پر افسوس ہوا مگر میں نے کوئی بے ایمانی تو نہیں کی تم کو حفاظت سے یہاں تک پہنچا دیا ہے۔ بہرحال میں تم سے معافی چاہتا ہوں۔ بات یہ تھی کہ" وہ کہتے کہتے رک گیا۔ وہ جو کچھ کہنا چاہتا تھا نہ کہہ سکا۔ اس نے عورت پر بھرپور نظر ڈالی۔ "ننھے کو میری طرف سے پیار کرنا۔" اس کا کلیجہ کٹ رہا تھا۔

"ننھا جو بالکل تمھارے جیسا تھا۔ جو راستے میں پیدا ہوا اور میرے اس گلی میں آنے کے بعد مر گیا۔ عورت سسک کر رو پڑی "اب کھڑے میرا منہ کیا تک رہے ہو، بھاگ جاؤ!"

عورت۔ ایک روپ ہزار بہروپ۔ ان چند افسانوں کے تجزیاتی مطالعہ سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ہمارے افسانہ نگاروں نے عورت کے چیلنج کو قبول ہی نہ کیا بلکہ کامیابی سے اس سے عہدہ برآ بھی ہوئے۔

بہرحال عورت بھی قائم ہے اور قلم بھی ثابت ہیں اور یوں افسانہ میں یہ موضوع سدا بہار رہے گا۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانے

پریم چند نے اردو میں مختصر افسانہ کی روح کو سمجھتے ہوئے اس کے تکنیکی لوازم کو پہلی مرتبہ مروج اور مقبول ہی نہ کیا بلکہ "کفن" ایسے سنگ میل کی حیثیت اختیار کر جانے والے افسانے سمیت لاتعداد افسانوں میں افراد کے باہمی عمل اور رد عمل کے لئے دیہاتی زندگی اس کے گوناگوں مسائل اور ان سے وابستہ تلخیوں کو پس منظر بنا کر جو طرح ڈالی وہ اب ایک باقاعدہ روایت کی صورت اختیار کر چکی ہے۔
زندگی کی تصویر کشی کے لئے دیہاتی زندگی کو اپنے افسانوی فن کا محور بنانے کی بنا پر احمد ندیم قاسمی بھی پریم چند کی روایت سے وابستہ سمجھے جا سکتے ہیں لیکن فنی چابکدستی، مشاہدہ کی گہرائی انسانی فطرت کے گہرے شعور اور تکنیک پر قدرت کے باعث انھیں پریم چند کا مقلد نہیں قرار دیا جا سکتا بلکہ "کنجری" "چڑیل" "الحمد للہ" "گنڈاسہ" "سپاہی بیٹا" اور "خربوزے" ایسے افسانوں میں تو انھوں نے اس روایت

کو نقطۂ عروج تک پہنچا دیا۔
گو قاسمی صاحب نے دیہی زندگی پر خصوصی توجہ دیتے ہوئے "شمال مغربی پنجاب کی سطح مرتفع اور مغربی پنجاب کے "تھلوں" میں بسنے والے افراد کی زندگیوں پر اپنے فن کی اساس استوار کی لیکن افسانوں میں مقامی رنگ کی کثرت کے باوجود بھی ان کے کردار جغرافیائی حد بندی سے ماورا نظر آنے کے باعث ہر زمانہ اور ہر گاؤں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس کا احساس ۱۹۴۲ء میں "طلوع و غروب" کے دیباچہ سے بھی ہوتا ہے۔ جس میں انھوں نے اپنے فن کا مانہ تصور کو یوں واضح کیا۔

"حقیقت یہ ہے کہ شمال مغربی پنجاب سے زیادہ میں نے دنیا کے اور کسی حصے کا اتنا گہرا مطالعہ نہیں کیا اور جہاں تک مجھے پنجاب کے دیگر اضلاع کو دیکھنے کا موقع ملا ہے میں نے دیہاتی زندگی کے بنیادی اصولوں میں کوئی اختلاف نہیں پایا گاؤں میرے افسانوں کے لئے صرف پس منظر کا کام دیتا ہے اور اس میں رہنے بسنے والے انسان میرے افسانوں کا کردار ہیں۔ انسانی دل کی دھڑکن دنیا کے ہر حصے میں یکساں ہے دکھ سکھ کا قانون ہندوستان کے دیگر حصوں اور دنیا کے دوسرے ملکوں میں بھی وہی ہے جو ان دیہات میں رائج ہے۔

میں نے دیہاتی موضوع پر صرف اس لئے قلم اٹھایا تھا کہ پنجاب کے دیہات کو صحیح رنگوں میں پیش کرنے والا مجھے کوئی نظر نہ آیا۔"

اس کتاب کے ۲ برس بعد "آنچل" کے دیباچہ میں انھوں نے "میں افسانہ کیوں لکھتا ہوں؟" کا جو جواب دیا وہ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اس سے نہ صرف مختصر افسانے کے فن پر بھی روشنی پڑتی ہے بلکہ اس کے ساتھ ساتھ ان دونوں اقتباسات

کو ان کے اپنے افسانوں اور ان کی تکنیکی اساس کی تفہیم کے لئے بھی بنیاد بنایا جا سکتا ہے۔
لکھتے ہیں:

میں پھولوں کے انبار کو پسند نہیں کرتا۔ گلدستوں میں پتیوں کے مرجھانے کا احتمال ہوتا ہے میں ستاروں کے جمگھٹ کو پسند نہیں کرتا اس طرح نگاہیں بھٹک جاتی ہیں۔ میں انسانوں کے ہجوم کو پسند نہیں کرتا کیونکہ ہجوم کا تصور صرف قیامت سے متعلق ہے۔ مجھے ایک پھول، ایک ستارہ ایک انسان چاہیئے اور اس وحدت کو صرف افسانہ ہی سہارا دے سکتا ہے۔ میں ایک پھول کی پنکھڑی کا ذکر کروں گا تو سب پھولوں کی نمائندگی ہو جائے گی۔ میں ایک ستارہ کی پرواز کا حال بتاؤں گا تو سارے نظام شمسی کی سیمابی سرشت کا احساس مکمل ہو جائے گا۔ میں ایک انسان کو اپنے فن کا مرکز بناؤں گا تو ہبوط آدم سے لے کر موجودہ دور تک کا انسانی سفرنامہ سامنے آ جائے گا۔ مجھے وحدت سے محبت ہے۔ نقادوں کی زمانی اور مکانی وحدتیں میرے لئے محض اضافی حیثیت رکھتی ہیں مجھے ایک خدا چاہیئے۔ ایک کائنات اور ایک انسان .... متفق اور مجتمع ... اور اسی لئے ـــــ افسانہ لکھتا ہوں۔"

اس اقتباس میں شاعرانہ اسلوب کے علاوہ دو تنقیدی اشارے بھی ملتے ہیں۔ ایک تو زندگی میں وحدت کی خواہش کی تکمیل کے لئے افسانہ کی وحدت تاثر کا سہارا لینا' دوسرا اشارہ زیادہ اہم ہے۔ افسانہ نگار نے یہ کہہ کر کہ "میں ایک انسان کو اپنے فن کا مرکز بناؤں گا تو ہبوط آدم سے لے کر موجودہ دور تک کا انسانی سفرنامہ سامنے آجائیگا" گویا اپنی کردار نگاری کی ایک اہم خصوصیت کی طرف توجہ دلا دی یعنی کردار کا انفرادی ہونے کے ساتھ ساتھ عالمگیر حیثیت کا حامل بھی ہونا۔ جہاں تک افسانہ کی فضا اور دیگر کرداروں

سے انسانی روابط کا تعلق ہے تو ایک کردار (افسانہ کی فضا میں) اپنی ذاتی خصوصیات خصوصیات کا عکاس ہوتا ہے۔ لیکن انسانی فطرت سے واقفیت اور سماج کے تانے بانے میں اجتماعی مفادات، معاشی عدم مساوات اور عام زندگی میں مذہبی یا دیگر تحریمات (TABOOS) وغیرہ کے ضمن میں ژرف نگاہی سے کردار اتنا جاندار بنایا جا سکتا ہے کہ اپنی محدود اور انفرادی سطح سے بلند ہو کر ایک ٹائپ (TYPE) کی صورت بھی اختیار کر لیتا ہے۔ امراؤ جان ادا کے بیشتر کردار اور خوجی وغیرہ ایسی کردار نگاری کی اعلیٰ ترین مثالیں ہیں اور یہی صورت ندیم کے بعض کرداروں میں دیکھی جا سکتی ہے۔ اس سلسلے میں "الحمد للہ" کے مولوی "چور" کے رحمان "سناٹا" کی کلثوم اور "نمونہ" کی مس ڈوروتھی کی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔

ترقی پسند تحریک نے اردو ادب کو جو توانا شخصیات عطا کیں ان میں قاسمی صاحب کا نام بھی ممتاز حیثیت رکھتا ہے اس تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں میں کرشن چندر اور سعادت حسن منٹو کی صورت میں دو انتہائیں ملتی ہیں۔ کرشن چندر جی کے ہاں ابتدا میں رومان اور پرچار کا ایک حسین امتزاج تھا اور جس نے بعد میں بین الاقوامی موضوعات اور مسائل پر کامیاب افسانے لکھے دوسری طرف اپنے فن کی نرگسیت میں گم منٹو نے جنس کی تحلیل نفسی سے افسانے کو ایک نئی جہت اور وژن ہی نہ بخشی بلکہ افراد میں نفسی تغیرات کے خورد بینی مطالعہ سے قطرہ میں دجلہ دکھایا۔ ان دونوں کا ذکر اس لئے کیا کہ قاسمی صاحب دوستی اور ایک ہی تحریک سے وابستگی کے باوجود بھی ان دونوں انتہاؤں سے دامن بچائے رکھا اور اس کی وجہ بھی خود ان ہی کے الفاظ میں سنئے:

"میری سب تحریروں کا خالق میرا احساس ہے وہ مچلتا ہوا مضطرب اور سیماب

سرشت احساس جس نے اگرچہ مجھے زندگی کی کئی منزلوں تک پہنچنے سے روکے رکھا لیکن میرے شعروں اور افسانوں میں تڑپ بھر دی .... وہ تڑپ جس کی برقی لہریں میرے نزدیک تجلی بخش ہیں اور آتش افروز بھی! ... میرا احساس میرا راہبر ہے وہی مجھے ابتدا و انتہا، زوال و عروج، پرواز و گریز کے نکات سمجھاتا ہے۔ خلوص احساس کا دوسرا نام ہے اور میں مطمئن ہوں کہ خلوص ہی میرا آرٹ اور میری تکنیک ہے جو دیکھتا ہوں وہی کہتا ہوں جو محسوس کرتا ہوں وہی لکھتا ہوں ... میں شاعر پہلے ہوں اور افسانہ نگار بعد میں ... اس لئے میرے اکثر افسانوں میں میری شاعرانہ افتاد طبع کا عکس نمایاں ہوگا لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ میری آنکھیں مجھے یہی دکھاتی ہیں۔ یہ سمجھ کا قصور نہیں میرے انداز نظر کا کرشمہ ہے" (دیباچہ سیلاب، ۱۹۴۳ء)

ان خیالات میں تبدیلی نہیں ملتی کیونکہ انھوں نے اس کے بعد "آنچل" میں بھی ایسے ہی خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے:

"اپنے افکار کا وزن معلوم کرنے کے لئے میرا احساس ہی بہترین ترازو ہے اگر میری کوئی تکنیک ہے تو وہ محض خلوص ہے اگر میرا کوئی موضوع ہے تو وہ انسانی زندگی ہے۔ اگر میرا کوئی اسلوب ہے تو وہ محض میری شاعرانہ طبع کا پرتو ہے۔"

اور ان ہی عناصر سے ان کے افسانوی فن کی تشکیل ہوتی ہے۔

یہ عجیب اتفاق ہے کہ ندیم کے افسانوں کا اولیں مداح (اور نقاد بھی) منٹو مرحوم ہے۔ "منٹو کے خطوط" کے بعض خط اس لحاظ سے بہت کارآمد ہو سکتے ہیں کہ ان میں منٹو نے قاسمی صاحب کے بعض افسانوں پر رائے زنی کرتے وقت ان کے فن پر بھی اظہار خیال کیا۔

ایک جگہ منٹو نے یوں لکھا ہے:

"میں خود بھی بہت SENTIMENTAL ہوں۔ مگر میں سمجھتا ہوں کہ ہمیں افسانوں میں SENTIMENTS زیادہ نہیں بھرنا چاہئے آپ کے افسانوں کا مطالعہ کرنے کے بعد مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ SENTIMENTS آپ کی بیخ تک پہنچ چکا ہے اس کو دبانے کی کوشش کیجئے۔"

یہ فقرے یوں اہمیت اختیار کر جاتے ہیں کہ "پیشہ ور" نقاد نہ ہونے کے باوجود بھی منٹو نے قاسمی کے فن کی اسی خصوصیت کی طرف اشارہ کیا ہے جسے اساس تو بھی سمجھتے ہوئے اہم یقیناً قرار دیا جا سکتا ہے۔ جذباتیت ذرا بدنام لفظ ہے اور ندیم صاحب کے افسانوں میں وہ جذباتیت قطعی نہیں جس کی وضاحت "سستی" اور "کھوکھلی" ایسے الفاظ سے کی جاتی ہے۔ ندیم صاحب کے ہاں بے مقصد جذباتیت نہ ہو لیکن جذباتی فضا یقیناً ہے۔ جس کے تجزیہ کے لئے افسانوی تدبیر کاری ... (TREATMENT) کی تحلیل ناگزیر ہے ان کی افسانوی تدبیر کاری انھیں پریم چند ہی سے نہیں بلکہ بلونت سنگھ سے لیکر دیوندر ستیارتھی تک دیہی زندگی پر لکھنے والے تمام معاصرین سے ممتاز کر دیتی ہے۔

پریم چند کے ہاں ترقی پسندی کے بغیر بھی مقصدیت اس حد تک نمایاں ہے کہ وہ حسن، عشق اور رومان وغیرہ سب کو مولوی عبدالحق کے الفاظ میں مقصد کی کھونٹی پر ٹانگتے ہیں جب کہ ان کے برعکس قاسمی کے ہاں حقیقت نگاری اور مقصدیت کے باوجود بھی افسانوی فضا کی تخلیق میں ایک خاص طرح کی حسن کاری ملتی ہے۔ میں یہاں شعوری طور سے "رومانی" کی اصطلاح سے اس بناء پر گریز کر رہا ہوں کہ اس سے وضاحت کم اور الجھنیں ہی اضافہ ہی نہیں ہوتا بلکہ ذہن خواہ مخواہ "شاعر رومان" یعنی اختر شیرانی[1] کی طرف بھی منتقل ہوتا ہے

[1] ندیم صاحب کی اختر شیرانی سے عقیدت کا اظہار ان کے نام "آنچل" معنون کرنے سے ہو جاتا ہے۔

اور پھر جب افسانہ نگار بھی اپنے اسلوب کو شاعرانہ افتادِ طبع کا پرتو قرار دے تو حسن کاری اور بھی موزوں لگتا ہے۔ اس امر کی وضاحت یوں ضروری سمجھی کہ کسی زمانہ میں خالص اور اصلی ترقی پسند ادیب کے لئے حسن کاری، رومان، جمالیاتی خوبیاں اور اسلوب کی دلکشی گالی سے کم نہ تھی۔

ندیم کی حسن کاری ..... انداز تحریر اور زاویۂ نگاہ کے فن کارانہ ملاپ سے جنم لیتی ہے۔ ماحول کی تصویریں دلکش رنگوں کے استعمال پر خصوصی توجہ دیتے ہیں۔ یوں بھی افسانوں میں پس منظر بننے والا علاقہ بذاتِ خود بھی کشش انگیز ہے مثلاً "طلوع و غروب" ہی کو لیجئے:

"اونٹوں کی دور افق میں گم ہوتی ہوئی قطار... حدی خواں ساربان... محملوں میں بیٹھی ہوئی حسین دوشیزائیں جن کے پھول سے کانوں کی لووں میں چاندی کے بندے اونٹ کے ہر ہچکولے پر پھڑکتے تھے اور جن کے ابھرے ہوئے سینوں میں دبی ہوئی امنگیں سہمے سہمے گیت بن کر محمل کے پردوں کے آس پاس گھومتی رہتی تھیں۔"

اس حسن کاری کو جو چیز قصیدہ کی تشبیب سے بچا کر نثر کی تخیلی منظر نگاری سے بلند کر دیتی ہے وہ ہے دیہی فضا سے ہم آہنگ تشبیہات اور استعارات کا استعمال جس میں ندرت کے ساتھ ساتھ ژرف نگاہی کا بھی احساس ہوتا ہے چنانچہ "محدب شیشے میں سے" انہوں نے صابی کا قاری سے یوں تعارف کرایا:-

"کونے میں گودڑوں کے انبار سے صابی یوں اٹھی جیسے گرد آلود صدف سے موتی اچھل پڑے۔ میری طرف یوں دیکھا جیسے دیہاتی چھوکرے ہوائی جہازوں کو دیکھتے ہیں۔ شانوں اور گالوں پر چھائے ہوئے بالوں کا جھٹکا پر ڈھیر لگاتی دوسرے کونے

میں یوں سرک گئی جیسے ناگن تالاب سے نکل کر جھاڑی میں گھس جائے۔"

اس حسن کاری کی ہلکی مثال کے طور پر "فقیر سائیں کی کرامات" پیش کیا جا سکتا ہے جہاں چرواہن نوجوان کو اپنے علاقے کے بارے میں بتاتی ہے:

"وہاں ننھے منے جھرنے ہیں آئینہ نہ ملے تو ان میں چہرہ دیکھ لو اور پھر ان جھرنوں کے کنارے رنگ رنگ پھولوں کی قطاریں وہاں سب چرواہوں اور چرواہیوں کے پاس بنسریاں ہوتی ہیں اور وہ سب اتنا اچھا گاتی ہیں جیسے بہت سی شہنائیاں بج رہی ہوں"

اس افسانے میں بس یہی کچھ ہے اور یہ حسن کاری کی شعوری کاوش سے اس حد تک مجروح ہے کہ آج اگر مصنف کا نام بدل کر "فنون" کو بغرض اشاعت بھیجا جائے تو مدیر محترم اسے شائع نہ کریں۔

اس حسن کاری کی تشکیل میں ریت، درخت، چرواہے، ساربان، گیت، چاندنی اور بانسری وغیرہ سے کام لیا گیا ہے یہ رجحان ابتدائی افسانوں اور خصوصیت سے "طلوع و غروب" کے افسانوں میں بہت نمایاں ہے گو بعد کے افسانوں میں حسن کاری کے لئے ان پر انحصار میں کمی تو ملتی ہے لیکن پھر بھی بعض مواقع پر ان کی بازگشت سنائی دے جاتی ہے وہ اسلوب میں اس حد تک شاعرانہ انداز بیان روا رکھتے ہیں کہ ماحول اور مناظر کی حقیقی تصویریں بعض اوقات ضرورت سے زیادہ حسین معلوم ہونے کی بنا پر غیر حقیقی صورت اختیار کر جاتی ہیں، یوں غربت اور بدصورتی میں بھی شاعرانہ رعنائی پیدا کرنے سے بعض دفعات افسانہ کی حقیقی فضا مجروح ہوتی نظر آتی ہے۔ بلکہ اس لحاظ سے تو ۱۸۹۹ء میں لکھی گئی امراؤ جان ادا زیادہ حقیقت پسندانہ معلوم ہوتی ہے قاسمی صاحب نے "محدب شیشہ میں سے" میں ایک غریب کی کٹیا کا نقشہ یوں کھینچا ہے:

"مٹیالا دیا، مخروطی لو جیسے جل پری تالاب کنارے کھڑی بال سکھا رہی ہو کچی
دیواریں اور ان پر مٹی کے طباق، بھدی چنگیر میں بڑے بڑے چھاج، فرش پر پانچ
کھاٹیں ہر کھاٹ پر ایک نا تمام افسانہ دبکا ہوا"

اس منظر کا موازنہ بوا حسینی کی کوٹھری سے کریں تو مرزا رسوا تمام منظر کو غیر جانبدارانہ
طور سے پیش کرتے ملتے ہیں۔ اس لئے انہیں پلنگ پر نا تمام افسانے دبکے ہوئے نظر نہیں
آتے کیونکہ وہ "جھلنگا پلنگ" ہے اور نہ ہی دیے کی لو سے جل پری تالاب کے کنارے
کھڑی بال سکھاتی معلوم ہوتی ہے کیونکہ اس "چراغ میں تیلی سوت سی بتی پڑی ہے وہ اندھا
جل رہا ہے لاکھ اکساؤ اونچی نہیں ہوتی"..... غرضیکہ افسانوی تدبیر کاری کے جداگانہ
انداز نے ملتے جلتے مناظر کی مختلف رنگوں میں تصویر کشی کی۔

ندیم اس انداز کے اتنے عادی اور ماہر ہو چکے ہیں کہ مقصد پسندی کے باوجود بھی
اشیاء اور افراد کو شاعرانہ نگاہ سے دیکھے بغیر نہیں رہ سکتے پریم چند حسن کو بھی گرد آلود کر
دیتے ہیں۔ جب کہ ندیم کو مٹی پر بھی قوس قزح کی جھلک نظر آتی ہے اور "کہانی لکھی جا رہی
ہے" کے ایک کردار کے الفاظ میں یہ تتلیاں اور کہانیاں جمع کرتے ملتے ہیں اس لئے جب
کبھی بھی انہوں نے اس مخصوص انداز سے ہٹ کر خالص مقصدی ادب تخلیق کرنا چاہا۔
خاطر خواہ اثر نہ پیدا ہوا اس ضمن میں رلچے مہار لچے ووٹ، میں انسان ہوں وغیرہ
کی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔

حسن کاری کا یہ انداز وہاں بہت کامیاب ثابت ہوتا ہے جہاں انداز بیان سے
ایک خاص طرح کی تحیر آمیز فضا قائم کر کے پیچیدہ واقعات کی عدم موجودگی میں بھی ایسا
سسپنس پیدا کر لیتے ہیں کہ افسانہ میں بعض اوقات داستانوں ایسی طلسمی فضا پیدا ہو جاتی

ہے اس ضمن میں سر فہرست "جن والنس" اور "چڑیل" ہیں لیکن اس کے ساتھ ساتھ "محدب
شیشہ میں سے" "طلوع و غروب" اور "سانولا" وغیرہ کا نام بھی لیا جا سکتا ہے۔

یہ ناقابل تردید حقیقت ہے کہ شہری زندگی پر ..... لکھے گئے بعض شاہکار افسانوں
کے باوجود بھی ندیم صاحب کے اکثر اچھے افسانے دیہی ماحول کی عکاسی سے ممتاز ہوتے ہیں
لیکن ماحول کی یکسانیت اور کرداروں میں یک رنگی نہیں چنانچہ طلوع و غروب، گونج، جوانی کا
جنازہ، نیا فرہاد، جب بادل امڈے، خربوزے، سانولا، شعلہ نم خوردہ، اکیلی کرن، چڑیل،
رئیس خانہ، آتش گل، الحمد للہ، کنجری، گنڈاسہ، چور، بیٹے بیٹیاں، شکستیں، وحشی، جن والنس
گھر سے گھر تک۔ موج خون، سلطان ایسے کامیاب افسانوں میں متنوع کرداروں کی تخلیق
فنی معجزے سے کم نہیں اور یہ کردار نگاری کا اعجاز ہی تو ہے کہ درختوں پودوں اور پھولوں
کی مانند ان کے انسانوں کی جڑیں بھی دھرتی سے پھوٹتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں اور بعض
اوقات تو انسان اور فطرت ایک ہی تال پر دھڑکتے محسوس ہوتے ہیں، اس کی ایک
خوبصورت مثال "طلوع و غروب" میں رقص کا منظر ہے:

"چوڑے تلوں اور پھٹی ہوئی ایڑیوں کی پے بہ پے پنچ سے ڈھولک بجانے والے کے
ارد گرد ایک بگولا سا منڈلا رہا تھا اور پھیپھڑوں کی پوری قوت سے نکلی ہوئی صدائیں سنہری غبار
میں گرجتی ہوئیں ٹیلوں سے ٹکراتی کائنات سے جیسے لپٹی پڑی تھیں۔"

"اپنی شاعرانہ افتاد طبع" کے باوجود بھی وہ کرداروں کو کبھی بھی خوبصورت کٹھ پتلیوں میں
تبدیل نہیں ہونے دیتے بلکہ وہ ... توانائی بھری جاتی ہے جو زمین سے پھوٹنے والی اشیاء
کا خاصہ ہوتی ہے اس مقصد کے لئے ان کے پاس تشبیہات، استعارات اور امیجز کا وافر
ذخیرہ موجود ہے جس سے وہ ہمیشہ خاطر خواہ اثر پیدا کرنے میں کامیاب ثابت ہوئے ہیں۔

علاوہ ازیں وہ اس نفسیاتی حقیقت سے بھی باخبر ہیں کہ تشبیہ وغیرہ افسانوی فضا اور کرداری خصائص سے ہم آہنگ ہو کر شدت تاثر ہی میں اضافہ نہیں کرتی بلکہ اس سے وہ نفسیاتی کیفیت بھی جنم لیتی ہے جسے اصطلاح میں "تطبیق" IDENTIFICATION کہا جاتا ہے اور جس کے باعث قاری خود کو افسانوی فضا کا ایک حصہ محسوس کرتے ہوئے اپنی ذات کو کرداروں سے ہم آہنگ کر کے افسانہ کی روح کو اپنی شخصیت میں سمو لیتا ہے۔

چند مثالیں پیش خدمت ہیں:

"رحمان بگولے میں پھنسا ہوا کاغذ کا پرزہ ہو رہا تھا" (چور)

"... اور پھر ان تانوں کو میں نے مجسم صورت میں فضا کے بے پناہ بھورے خلا میں کسی بھاگتی ہوئی خوفزدہ دوشیزہ کے گھنگھریالے بالوں کی طرح لہراتے دیکھا" (طلوع و غروب)

"اس کے سر پر دوسری گاگر رکھ دی گئی تو بیٹھ جائیگی۔ بزدل اونٹنی کی طرح" (جوانی کا جنازہ)

"دو نشیلی آنکھیں اوپر فضا میں اٹھ کر شریف کے سامنے آ گئیں اور ان کی صاف پتلیوں میں اسے اپنا عکس نظر آنے لگا۔" (چھاگل)

"ہادی کا دل بیری کی شاخ پر سے جیسے پھڑپھڑا کر گرا اور اس کی بھنچی ہوئی مٹھی میں گھس گیا۔" (بیٹے بیٹیاں)

اور "بھری دنیا میں" "گاؤں کی دوشیزہ محبوب سے ملنے کے لئے کیا جتن کرتی ہے؟

"بھادوں کی بھیانک دوپہروں میں تم کتنی دیر تک صرف مجھے دیکھنے کی خاطر چھت پر بیٹھی پرنالہ درست کرتی رہیں۔ پوس کی ٹھٹھرتی ہوئی اندھیاریوں میں تم نے ٹنڈوں کی بیبا بیبا سے لبریز کھنڈروں میں میری راہ دیکھی۔ ساون کے امڈتے ہوئے کہرے میں تم بھیگی ہوئی لگڑوں پر صرف میرے انتظار میں بیٹھی بوجھل ہواؤں کے تھپیڑے لیتی رہیں۔"

ژرف نگاہی سے کام لینے پر ان کی افسانوی تکنیک کی ایک اور خصوصیت بھی نمایاں ہوتی ہے وہ فطری پس منظر کے لئے نسبتاً شوخ رنگ ہی استعمال نہیں کرتے بلکہ بعض اوقات افسانے کا آغاز بھی منظر نگاری سے کرتے ہیں۔ "وحشی" ایسے بہت کم افسانے ہیں جن کا کسی مکالمہ یا ڈرامائی خصوصیت کے واقعہ سے آغاز ہوتا ہو لیکن ان کی منظر نگاری محض افسانوی تزئین کے لئے نہیں بلکہ وہ اس لحاظ سے بامقصد ہے کہ فطرت کے (قدرے مبالغہ آمیز) حسن کے پس منظر میں انسانی المیہ زیادہ شدت اختیار کر جاتا ہے فطرت کا شوخ حسن اور انسانی زندگی میں دکھ، درد، بے انصافی اور ظلم مل کر اس دنیا کی تصویر کے لئے روشنی اور تاریکی کی صورت اختیار کرتے ہوئے تقابلی موازنہ کا موقع مہیا کرتے ہیں اسی طرح فطری منظر سے افسانے کا آغاز کر کے وہ ایک دم کرداروں کو سامنے لے آتے ہیں۔ اس سے بعض اوقات فلمی تکنیک یاد آجاتی ہے جس میں کیمرہ لانگ شارٹ کے ذریعے تمام منظر کا "سورج مغربی افق کو مس کرتے ہوئے سونے کی طشتری بن گیا یہ طشتری ہولے ہولے کھسکتی سنہرے کہرے میں ڈوب گئی اور کائنات نے جماہی لی۔ مشرق سے نیندوں کی پریاں اپنے مشکی پر تیرتی مغرب کی طرف بڑھیں اور چولھے کے قریب بیٹھی ہوئی بانو نے آواز دی" آج آپ کے بستر کی چادر بدلنی ہوگی۔"

منٹو نے ایک خط میں اپنے مخصوص انداز میں ان پر یوں تنقید کی تھی:

"میری بے لوث رائے یہ ہے کہ آپ بقدر کفایت ضبط کو کام میں نہیں لاتے آپ کا دماغ اسراف کا زیادہ قائل ہے ایک چھوٹے سے افسانے میں آپ نے سینکڑوں چیزیں بکھیر ڈالی ہیں حالانکہ وہ کسی دوسری جگہ کام میں آ سکتی تھیں۔ آپ کا یہ افسانہ پڑھ کر مجھے آپ اس بچہ کی مانند نظر آئے جو سنیما ہال میں فلم دیکھتے دیکھتے بیچ میں کئی بار بول اٹھتا ہے۔"

اگر "کفایت ضبط" کے اس مشورہ کو ذہن میں رکھتے ہوئے ان کے افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ یہ ان افسانہ نگاروں میں سے نہیں جو افسانوی فضا کی تخلیق یا کرداروں کی تحلیل کے لئے یا تو کم روشنی استعمال کرتے ہیں ورنہ اس کے لئے ایک خاص زاویہ منتخب کر لیتے ہیں۔ اس کے برعکس ان کے ہاں تو روشنی کا سیلاب ملتا ہے۔ اس لئے وہ اساسی جزئیات نگاری سے ہٹ کر تفصیل نگاری کا انداز اختیار کئے ملتے ہیں اور بیشتر افسانوں میں ندیم کسی داستان گو کی مانند تمام کہانی بڑے اطمینان اور سکون سے بیان کرتے ہیں البتہ اب چند سالوں سے اس رجحان میں کمی نظر آتی ہے اور احاطہ کرنے کے بعد ایک دم (ZOOM SHOT) سے کسی اداکار پر مرکوز ہو جاتا ہے۔ اس کی عمدہ مثال "جان ایمان کی خیر" کا آغاز ہے:

انہوں نے "حاتم"، "نصیب" اور "سلطان" ایسے افسانوں میں کم سے کم الفاظ میں ایک اہم سماجی مسئلہ پر فن کارانہ انداز سے روشنی ڈالی ہے۔

قاسمی صاحب اس تحریک سے وابستہ رہے ہیں جس میں بعض لوگوں کے غلط خیال کے بموجب ... جنسی چٹخارہ اور بغاوت کا پرچار لازمی سمجھے جاتے تھے لیکن ان کے افسانے اول الذکر سے تو قطعی پاک ہیں اور موخر الذکر میں بھی شدت نہیں ملتی افسانوں میں "وصل" کے مناظر تو ہیں لیکن وہ قلم کو بہکنے نہیں دیتے۔ ایسے مواقع پر وہ بالعموم کرداروں کو پس منظر کی فطرت کا ایک جزو بنا کر اسے وہ فطری حسن عطا کرتے ہیں کہ جنسی جذبہ کی حدت ختم ہو جاتی ہے اس کے ساتھ ہی بالعموم وہ "خصوصی" کو "عمومی" رنگ میں رنگ دیتے ہیں۔ "جوانی کا جنازہ" کے پس منظر میں یہ دونوں خصوصیات نمایاں ہو کر سامنے آتی ہیں:

"مہتاب روز وہاں آنے لگی، دن ڈھلے تک جھرنوں کے آئینہ میں دونوں کے عکس

کانپتے رہتے۔ دیر تک وہی باتیں ہوتی رہتیں جو حضرت وارث شاہ ہیر کے قصے میں لکھ گئے ہیں اور پھر ایک روز عہد و پیماں بھی ہوئے۔ چھلے بھی بدلے گئے۔ کپکپاتے ہونٹ بھی ایک دوسرے کو چھو گئے۔ زلفیں بانہوں پر بکھر گئیں اور گال سے گال بھی ملے یعنی وہی کچھ ہوا جو ایک لڑکی، لڑکے کی محبت کے دوران میں ازل سے ہوتا آیا ہے اور ابد تک ہوتا رہے گا۔"

اس طرح "چھاگل" "نامرد" "مہنگائی الاؤنس اور "حد فاصل" وغیرہ خالص جنسی موضوعات پر لکھے گئے ہیں۔ لیکن کہیں بھی جنسی لذت پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی گئی نہ تو ان کے ہاں جوانوں والی بے صبری ملتی ہے اور نہ سرد بڈھوں، ایسا ندیدہ پن بلکہ عنفوان شباب والی جنسی جھجک پائی جاتی ہے۔ اس انداز نظر کا اندازہ "چھاگل" سے ہو جاتا ہے جس سے منٹو کا "پھند" یاد آتا ہے مشترک تھیم والے ان دو افسانوں کے تقابلی مطالعہ سے بھی جنس کے بارے میں ان کے انداز کو سمجھا جا سکتا ہے۔

یہ جھجک کردار نگاری میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ رحم دلی اور انسان پرستی کے باوجود منٹو کبھی کبھی دہشت پسند اور اذیت پرست (SADIST) معلوم ہوتے ہیں لیکن ندیم صاحب منٹو کی مانند چیر پھاڑ سے دلچسپی نہیں رکھتے بلکہ کرداروں کو کانچ کے برتن سمجھتے ہوئے نہایت احتیاط سے انہیں چھوتے ہیں یہ کرداروں کو کھلونا سمجھتے ہوئے ضائع نہیں کرتے بلکہ ان کا انداز ... ٹھیس نہ لگ جائے آبگینوں کو ... ایسا ہوتا ہے اسی لئے تو کرداروں کی اساسی جزئیات کو نفسی اساس بنا کر ان کے ارتقا کے لئے تمام افسانہ کا کینوس مخصوص کر دیتے ہیں جس کے نتیجے میں کردار یک رخی تصویریں معلوم نہیں ہوتے بلکہ بسا اوقات تو کرداروں میں سینما سکوپ کلوز اپ ایسی وضاحت اور تفصیل ملتی ہے شاید اسی لئے منٹو نے ایک مرتبہ از راہ مذاق خود کو ادب میں "وزیر داخلہ" قرار دیتے ہوئے ندیم کو "وزارت خارجہ" سونپی تھی وہ اس لئے کہ

ندیم کا فن کھلی فضا میں ہی نہیں پنپتا بلکہ اس کھلی فضا نے ان کے افسانوں کی تدبیر کاری کو بھی ایک خاص نوع کی وسعت عطا کی ہے۔

افسانہ نگار کے مزاج میں جو ٹھہراؤ، رکھ رکھاؤ اور اعتدال پسندی ملتی ہے۔ اس کا عکس کرداروں میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ اسی لئے ان کے باغیوں میں سے ایک بھی "نیا قانون" ایسا باغی نہ ملے گا۔ ذاتی افتادِ طبع کے علاوہ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ صدیوں سے جاگیردارانہ نظامِ حکومت میں جکڑے دیہاتیوں میں ایک خاص طرح کی بے بسی، عاجزی اور محکومیت کی عادت فطرتِ ثانیہ کی صورت اختیار کر جاتی ہے۔ انہیں اس کا شعوری احساس معلوم ہوتا ہے۔ اس لئے تو ان کے باغی بھی شدید کیفیات کے حامل نہیں ملتے۔ میرا دیس، پکا مکان، گنڈاسہ، شعلہ نم خوردہ، جب بادل امڈے، ووٹ، کہانی لکھی جا رہی ہے وغیرہ تمام افسانوں میں ظلم، باغیانہ جذبات کو کسی نہ کسی صورت سے ہوا دیتا ہے کہیں وہ واضح ہے تو کہیں غیر نمایاں کہیں ذاتی وجوہات ہیں تو کہیں اجتماعی مفادات لیکن بیشتر مواقع پر ان کے دبے دبے سے ملتے ہیں اور اکثر کرداروں کا انداز "بڑی سرکار کے نام" کے اختتام ایسا ہے:

"میں جنم جلی تو سمجھی تھی کہ یہاں اپنا دکھ درد کہنے کی آزادی ہے۔"

"گنڈاسہ" کا مولا زمانہ کا باغی تو ہے مگر وہ خود سے بغاوت نہ کر سکا اور یوں آخر میں اپنا ایک بازو آنکھوں پر رگڑ کر اور لرزتے ہونٹوں سے بالکل معصوم بچوں کی طرح بولا۔

"تو کیا اب میں روؤں بھی نہیں۔"

"جب بادل امڈے" "ووٹ" اور کہانی لکھی جا رہی ہے" کو اسی ترتیب سے پڑھنے پر باغیانہ جذبات کی شدت کے تمام مراحل دکھائی دیتے ہیں جب بادل امڈے میں اسی جذبہ

کی ابتدائی صورت ہے پانی کی وجہ سے جاگیردار اور اس کے کارندوں کے ہاتھوں پٹنے کے بعد کسان" جوش میں آ کر پھر جاگیردار کے کھیتوں کی طرف سے پانی کاٹ دیتا ہے" ادھر میرے کھیت میں آؤ اور نورے کے کھیت میں اور بگے کے کھیت میں اور شیرے کے کھیت میں اور۔"

"ووٹ" کا اختتام ایک لحاظ سے "کہانی لکھی جا رہی ہے" کا آغاز بن جاتا ہے۔

"ووٹ" کا اختتام:

"..... اور دوستو! ان زمینوں پر تمہاری یہ آخری سواری ہے اور مجھے اپنے کھیت میں درانتیاں بجتی ہوئی سنائی دے رہی ہیں اور غضب خدا کا جھٹپٹے کی دھند میں دوسری تاریخ کا چاند بھی دندانے دار ہو رہا ہے۔"

"کہانی لکھی جا رہی ہے" میں یہ کیفیت زیادہ شدید نظر آتی ہے۔ رات ایک طرح کی کمنٹری تھی "کہانی لکھی جا رہی ہے" ایک اجتماعی تحریک کی صورت اختیار کر جاتی ہے اس افسانہ میں کم سن چراغ" کی علاماتی حیثیت بھی قابلِ غور ہے:

"میں نے دیکھا کہ چراغ سب سے آگے عورتوں سے بھی آگے، پاگل ایک سپاہی کے ٹھاٹ سے اکڑ اکڑ کر چل رہا ہے اور نعرے کا جواب دیتے ہوئے اپنا بازو اٹھا کر ہوا میں پھیلا دیتا ہے اور اگرچہ بے شمار تتلیاں اس کے پاس منڈلا رہی ہیں۔ لیکن وہ دھول پھانکتا ہوا بڑھتا جا رہا ہے اور اس قافلہ کی راہنمائی کر رہا ہے جو ڈوبتے سورج کو پیچھے چھوڑ آیا تھا وہ اس سرمئی جھٹپٹے میں مسلسل آگے بڑھ رہا ہے جس کے آخری سرے پر نئی صبح کی چاندی اور نئے سورج کا سونا اور نئے چیت کے موتی تھے۔"

..... اور احمد ندیم قاسمی کا فن ابھی اسی منزل پر تھا کہ ترقی پسند تحریک خلاف قانون قرار دے دی گئی اور افسانہ نگار جیل میں!

میں نے اب تک "برگ حنا" اور "گھر سے گھر تک" کے افسانوں کو اس تجزیاتی مطالعہ سے اس بنا پر الگ رکھا کہ ان دو کتابوں کے ۲۱ افسانوں میں ندیم صاحب کے ہاں اپنے مخصوص انداز سے ہٹ کر لکھنے کی سعی کا سراغ ملتا ہے' ایسے محسوس ہوتا ہے جیسے وہ اپنے فن کو نئی جہتوں کے کھوج میں ہوں۔ ان ۲۱ افسانوں میں اگر ان مطبوعہ افسانوں کو بھی شامل کر دیا جائے جو مختلف جرائد میں طبع ہوئے مگر مجموعہ کی صورت میں مرتب نہ ہوئے تو ان سب کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے محبوب موضوع یعنی دیہی زندگی کی عکاسی کرنے والے افسانے نسبتاً بہت کم ہیں۔ ان دونوں مجموعوں میں ان کی تعداد صرف چھ بنتی ہے۔ دیہی زندگی کیونکہ ان کے افسانوی فن کا محور رہی ہے اسی لئے اس رجحان کی اہمیت زیادہ بڑھ جاتی ہے اس حد تک کہ اُسے نئے فنی مرکز کی تلاش سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے یہ محض تنوع پسندی نہیں کیوں کہ دیہی فضا کی یکسانی کے باوجود بھی ان کے ہاں تنوع رہا ہے ورنہ ربع صدی تک ان کے افسانے نہ چل سکتے۔

ان دونوں مجموعوں کے بیشتر افسانوں میں بشری زندگی کے کھوکھلے پن کو واضح کرتے ہوئے افراد کی زندگیوں کے اس داخلی تضاد کا تجزیہ کیا ہے جس سے قول و فعل میں بُعد پیدا ہو کر اس کرداری کیفیت کا موجب بنتا ہے جسے بیکن کی اصطلاحات میں DISSIMULATION اور SIMULATION سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اس تجزیہ کو محض کردار کے انفرادی طرز عمل تک نہ محدود کرتے ہوئے ان کو تشکیل کرنے والے سماجی اور اقتصادی عوامل پر یوں روشنی ڈالی ہے کہ بعض اوقات جیسے "گھر سے گھر تک" "نصیب" یا "بندگی بے چارگی" وغیرہ میں . . . کردار انفرادی سطح سے بلند ہو کر ایک خاص طرح کی ذہنیت کی عکاسی کے لئے اچھی خاصی علامت کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

داخلی تضاد کے ضمن میں "نصیب" "ہم بیگ"، "گھر سے گھر تک" "ہذا من فضل ربی" "بھرم" اور "بندگی بے چارگی" وغیرہ نمایاں مثالوں کی حیثیت رکھتے ہیں ان میں سے پہلے، تیسرے اور چھٹے افسانے میں متوسط طبقہ کی طمع پسندی کو نمایاں کیا گیا ہے جبکہ "ہم بیگ" "ہذا من فضل ربی" اور "بھرم" میں نام نہاد اونچے طبقے کی زندگیوں کے کھوکھلے پن اور سطحیت پر سے نقاب اٹھایا گیا ہے اور اس طریقہ سے کہ پیسے اور وقت کی فراوانی سے ان کی زندگیاں جس طور سے معانی و مقاصد سے تہی ہو جاتی ہے وہ بخوبی عیاں ہو جاتا ہے۔ ان میں سے "ہم بیگ" سے قطع نظر انہوں نے نہ تو طنز و تعریض سے کام لیا ہے اور نہ ہی اخلاقی نتائج اخذ کرنے کے لئے درس دینے کی کوشش کی۔ افسانہ نگار خود خاموش رہتے ہوئے قاری کے سامنے مکمل جزئیات کے ساتھ ایک تصویر پیش کرنے کے بعد نتائج کے لئے افسانہ کی فضا پر انحصار کرتا ہے۔

"ہم بیگ" مضحک خاکہ نگاری کی شعوری کاوش کا شکار ہو گیا اور جس طرح (مثلاً) "بھرم" میں سب کچھ کرداروں سے کہلوایا بلکہ اگلوایا گیا ہے "ہم بیگ" میں یہ انداز برقرار نہ رکھا گیا جس کے نتیجے میں یہ افسانہ تاثر کی شدت سے عاری نظر آتا ہے اس کے برعکس "بھرم" بہت کامیاب افسانہ ہے مجھے تو اس افسانے کی سیٹنگ ایک ایکٹ کے ڈرامہ ایسی نظر آتی بالکل ڈرامہ ہی کی مانند کردار ایک ہی جگہ موجود رہتے ہیں۔ بیانات کم اور غیر ضروری قطعی نہیں ہیں اور ڈرامہ نگار کی مانند داخلی کش مکش اجاگر کرنے کے لئے صرف مکالموں کا سہارا لیا گیا ہے حالانکہ افسانہ نگار ہونے کی حیثیت سے وہ تلازمہ یا تخیل سے بھی کام لیا جا سکتا تھا۔ لیکن اس افسانہ کے کردار "سوچتے" نہیں بلکہ "بولتے" ہیں کیوں کہ شراب نے ان کی زبانیں ہی نہیں کھولیں۔ بلکہ تحت الشعور کے بند دریچے بھی وا کر دیئے ہیں اس میں

شراب محض نشہ کا ذریعہ نہیں بلکہ اسے نفسیاتی ٹرک کے طور بھی استعمال کیا گیا ہے اسی طرح "بندگی بے چارگی" میں بھی شراب ہی کی امداد سے نقطۂ عروج حاصل کیا گیا ہے۔

"ذرا من فضل ربی" ایک اور دلچسپ افسانہ ہے جس کی تھیم بڑے گھر کی لڑکیوں کا بے کار اور بے مصرف زندگی سے اکتا کر فلرٹیشن کو اپنا شعار بنانا ہے ایسی فلرٹیشن جس کا اختتام جنسی جہمات پر بھی ہو سکتا ہے گو موضوع میں فرق ہے لیکن اس افسانہ کا انداز نظر اور تدبیر کاری سے بلونت سنگھ کا "کٹھن ڈگریا" ذہن میں آتا ہے ویسے "کٹھن ڈگریا" کی تھیم ازدواجی جنس ہے۔ اب مشابہت کی بات چل نکلی ہے تو فیشن... سے ان ہی کے ایک اور افسانے "حد فاصل" کی یاد آتی ہے دونوں کا موضوع بھی ایک ہی ہے یعنی اپنی مالکن کے زیر سایہ ملازمہ کے جذبات میں جب گدگدی ہوتی ہے تو کیا ہوتا ہے موضوع کے ساتھ ساتھ اختتام میں بھی مماثلت ہے کہ دونوں نوکرانیاں حرامی بچہ کی ماں بنتی ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے افسانہ نگار نے پہلے افسانے میں کسی خامی کو محسوس کرتے ہوئے اُسے رفع کرنے کے لئے نئے انداز سے ایک اور افسانہ لکھ دیا اور نقش ثانی یقیناً "بہتر از اول ہے۔" "فیشن" بہت کامیاب اور مکمل افسانہ ہے اور مالکن اور ملازمہ دونوں کے کردار کو خوب اُجاگر کیا گیا ہے۔ اسی طرح "شیش محل" سے "پکا مکان" یاد آجاتا ہے دونوں افسانوں کے مرکزی کرداروں کو اگر ایک نہ بھی مانا جائے تو وہ توام بھائی تو یقیناً معلوم ہوتے ہیں۔ دونوں ہی اپنا ایک خوبصورت مکان چاہتے ہیں ایسا مکان جو آرام دہ ہی نہ ہو بلکہ سب سے زیادہ خوبصورت ہونے کے باعث ان کی امنگوں کا آئینہ دار بھی ہو اور اس سے دونوں کی زندگی کا المیہ ... جدا جدا انداز سے ... جنم لیتا ہے دونوں مقصد حیات کے حصول کی خاطر جان مارتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ "پکا مکان" میں جاگیر دار (اپنے روایتی

انداز میں) امنگوں پر پانی پھیر دیتا ہے جب کہ "شیش محل" کے اللہ بخش موچی عرف بشکو کی شرم ہی اس کے لئے زنجیر بن جاتی ہے۔ نفسیاتی لحاظ سے بشکو کا کردار بہت بصیرت افروز ہے اس پر جاگیردار کا اسے بار بار کہنا۔

"شرم کرو بشکو"

یونانی المیوں کے کورس کی یاد دلاتا ہے۔ افسانہ کا آغاز بھی اسی فقرے سے ہوتا ہے اور اختتام یوں ہے:

بھاگی نے کہا "ملک تو پھر بھی کہے گا شرم کرو بشکو۔ شرم کرو۔"

"تو میں کہوں گا" اللہ بخش بولا "میں کہوں گا ملک جی! اب شرم کاہے کی کروں اب تو میرا شیش محل میرا اپنا شیش محل ہے"

اس سے افسانہ بلحاظ تاثر ایک دائرہ کی صورت اختیار ہی نہیں کرتا بلکہ "شرم کرو بشکو" سے آغاز اور پھر اسی کی مسلسل تکرار اس فقرے کو افسانہ کا سب سے بلیغ اور ایسا اہم فقرہ بنا دیتی ہے کہ اختتام پر یہ فقرہ قاری کے لئے نئے معانی اختیار کر جاتا ہے۔

مجھے ان افسانوں میں ایک اور رجحان بھی ابھرتا ہوا نظر آتا ہے اور وہ ہے کرداروں کی نفسیات سے دلچسپی! "ماتم" "سلطان" "موج خون" میں ہمیں ندیم اس لحاظ سے ایک نیا افسانہ نگار نظر آتا ہے کہ اب تک کرداروں کی نفسیاتی لحاظ سے تصویر کشی ہی تھی مگر اب ان کی نفسی پیچیدگیوں کی تصویر کشی بھی ملتی ہے "ماتم" اور سلطان میں انسانی نفسیات کے غیر معمولی پن کی صرف ایک ہی جھلک ملتی ہے لیکن "موج خون" تو چونکا دینے والی حد تک ان کے اپنے مخصوص انداز سے ہٹا ہوا نظر آتا ہے یہ غالباً اس کا واحد افسانہ ہے جس میں ایک مرد (میں جان بوجھ کر کردار کا لفظ استعمال نہیں کر رہا کہ

خوف اور اذیت سے ابنارمل جنسی دلچسپی کو محور بنا کر اس (SADLMASOCHISTIC) میلان کی روشنی میں زن و شوہر کے جنسی تعلقات کا جائزہ لیا گیا ہے یہ افسانہ بھرپور تاثر کا حامل ہے البتہ اگر تحلیل نفسی کی روشنی میں اس پیچیدہ نفسیاتی الجھن کی تشکیل کرنے والے لاشعوری عوامل کی نشاندہی بھی کردی جاتی تو اس سے افسانہ میں نئی گہرائی پیدا ہو جاتی۔ گو ہر افسانہ کو تحلیل نفسی سے کیس ہسٹری بنانے کی ضرورت تو نہیں ہوتی نہ ہمیشہ ایسا ہو سکتا ہے اور نہ ہی اس کا مشورہ دیا جا سکتا ہے لیکن بعض افسانوں کے لئے یقیناً تحلیل نفسی سے روشنی مستعار لینی ضروری ہے اور "موج خون" بھی ایسے افسانوں میں سے ایک ہے۔

افسانوں کے تازہ ترین مجموعہ "کپاس کا پھول" کا جائزہ لینے سے پیشتر ایک مرتبہ پھر ندیم کے مقصود فن اور ادبی مسلک کو ذہن نشین کر لینا لازم ہے کیونکہ اس نے آغاز میں اپنے لیے جس راستے کو چنا۔ وہ اب تک اس پر گامزن نظر آتا ہے۔

ابتداء سے ہی ندیم کے افسانوں کی ایک خصوصیت اتنی نمایاں رہی ہے کہ اسے رجحان بھی قرار دیا جا سکتا ہے یہ ہے تحیر کی ایک خاص فضا کی تخلیق۔ وہ مناسب الفاظ کی مدد سے ایک ایسی HAUNTED فضا پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے جو ذہن میں مافوق الفطرت کا سا تصور ابھار کر سسپنس پیدا کرتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک خاص طرح کا پُراسرار رومانی ماحول۔ نتیجہ میں پڑھنے والا سحرزدہ سا رہ جاتا ہے۔ "چڑیل"، غالباً اس انداز کی اولین اور کامیاب کوشش تھی۔ گو "چڑیل" سے لے کر "ماسی گل بانو" اور "گڑیا" تک کا خاصا زمانی فاصلہ ہے لیکن ندیم اس انداز میں افسانے لکھنے کے تجربات کیے جا رہا ہے چنانچہ تحیر کی فضا میں پراسرار ماحول کی تخلیق کے

لحاظ سے یہ دونوں افسانے بہت خوب ہیں۔

"ماسی گل بانو" میں ندیم نے سارا زور ایک مخصوص قسم کی HAUNTED فضا کی تشکیل میں صرف کیا ہے جبکہ "گڑیا" میں فضا کے مقابلہ میں ایک خاص طرح کی صورت حال سے تاثر ابھارا گیا ہے۔ "گل بانو" جب جوان تھی۔ تو بہت خوبصورت تھی اور جب اسے دلہن بنایا گیا تو "اسے اتنی مہندی لگائی گئی کہ اس کی ہتھیلیاں سرخ، پھر گہری سرخ اور پھر سیاہ پڑ گئیں اور تین دن تک آس پاس کی گلیاں 'گل بانو' کے گھر سے امڈتی ہوئی مہندی کی خوشبو سے مہکتی رہیں"۔ لیکن برات گھر پہنچنے سے قبل اس کا محبوب قتل ہو جاتا ہے اور شدت غم سے عارضی جنون اور بخار کے بعد اس کا یہ حلیہ بن گیا۔ "اس کے سر کے سب بال جھڑ گئے اس کی آنکھیں جو عام آنکھوں سے بڑی تھیں اور بڑی ہو گئیں اور ان میں دہشت سی بھر گئی۔ پھٹی پھٹی میلی میلی آنکھیں، ہلدی کا سا پیلا چہرہ، اندر دھنسے ہوئے گال، خشک کالے ہونٹ اور اس پر گنجا سر۔ جس نے بھی اسے دیکھا آیت الکرسی پڑھتا ہوا پلٹ گیا۔" اس کے بعد سے "پورے گاؤں میں یہ خبر گشت کر گئی کہ اپنے منگیتر کے مرنے کے بعد گل بانو پر جن آ گیا ہے اور اب جن نہیں نکلا، گل بانو نکل گئی ہے اور جن بیٹھا رہ گیا ہے۔ یہیں سے گل بانو اور جنوں کے رشتے کی بات چلی اور پھر آہستہ آہستہ گل بانو "عامل گل بانو" بن گئی اور اس کے گرد اسراروں کے پردے دبیز ہوتے گئے۔ حتیٰ کہ وہ ایک زندہ لیجنڈ بن کر رہ جاتی ہے۔ وہ ماسی گل بانو بن کر۔ زندہ لاش کے طور پر زندگی تو بسر کر رہی ہے لیکن اس کے اندر کی گل بانو صرف زندہ رہتی ہے، بلکہ ہر دم اپنے منگیتر کی منتظر بھی ہے اسی لیے تو وہ ماسی جسے لوگ آسیب سمجھتے تھے، اس سے خوف زدہ تھے اور رات کو اس کے گھر کی طرف سے گزرنے کی ہمت نہ رکھتے تھے۔ موت کے وقت گل بانو بن کر جان دیتی ہے۔

"پورا کوٹھا مہندی کی خوشبو سے بھرا ہوا تھا۔ چارپائی پر صاف ستھرا کھیس بچھا تھا۔ چار طرف رنگ رنگ کے کپڑے اور برتن پیڑھیوں اور کھٹولوں پر دلہن کے جہیز کی طرح سجے ہوئے تھے۔ ایک طرف آئینے کے پاس کنگھی رکھی تھی۔ جس میں سفید بالوں کا ایک گولا سا اٹکا ہوا تھا۔ ماسی کو صاف ستھرے کھیس پر لٹا دیا گیا اور اسے اس کے ریشمی دوپٹے سے ڈھانک دیا گیا۔ تب پیتل کی کٹوریاں سی بجنے لگیں زار زار روتی ہوئی تاجو دلہن کی رخصت کا گیت گانے لگی اور ہجوم جنوں کی طرح چیخ چیخ کر رونے لگا۔"

گاؤں نے جسے آسیب سمجھا وہ ایک حرماں نصیب عورت تھی جس کے خواب تعبیر سے پہلے ہی مایوسی میں تبدیل ہوگئے۔ موت آئی تو کفن کے روپ میں اسے سُرخ دوپٹہ ملا۔

"گڑیا" کا موضوع دو سہیلیوں کی محبت ہے۔ "گڑیا" مہراں کی شکل کی ہے سفید رنگ پہ کالی آنکھیں "کالی بھک آنکھیں" بانو کو اس گڑیا سے پیار ہے اس لیے کہ یہ اس کی عزیز سہیلی "مہراں" ایسی ہے جب کہ مہراں اس سے متنفر ہے:

"اس حرامزادی کو تو نے اب تک سنبھال رکھا ہے بانو" اس نے عجیب سی آواز میں کہا تھا "یہ تو ہو بہو میرے جیسی ہے۔ مجھے ایسا لگتا ہے یہ میری موت ہے۔ یاد ہے ایک بار تمھاری اماں ہی نے تو بتایا تھا کہ موت کا فرشتہ مرنے والے کا ہم شکل ہوتا ہے۔"

ہمارے ملک کے جادو ٹونے سے لے کر یورپ کے BLACKMAGIC اور جنوبی امریکہ کے VOODOOCULT تک سب میں انسان کے ہم شکل پتلے کو مرکزی حیثیت حاصل ہے ہم شکل گڑیا (یا گڈا) مافوق الفطرت داستانوں میں بھی ملتے ہیں۔ ندیم کا یہ کمال ہے کہ ایک عام روایت کو لے کر اسے ایک خوبصورت افسانے کے پیکر میں ڈھالا ہے۔ ہم شکل گڑیا مہراں کی موت ثابت ہوئی ہے۔ جس طرح داستانوں میں جن کی جان کسی پرند میں ہوتی

ہے۔ اسی طرح مہراں کی جان بھی گڑیا میں تھی۔ کیونکہ ایک شریر لڑکا اس گڑیا کو توڑتا مروڑتا ہے تو مہراں کی جان نکل جاتی ہے۔ لیکن کہانی ختم نہیں ہوتی، کیونکہ اختتام سے ایک نئی کہانی جنم لیتی ہے۔ بانو کے جب بچی ہوئی تو وہ بالکل مہراں جیسی تھی:

"اور بانو کی ماں نے اپنے سینے پر دو ہتڑ دے مارا۔ "ہائے یہ تو ہو بہو مہراں ہے" ہائے وہی سنہرے بال اور وہی گورا رنگ اور وہی —— ہائے بالکل وہی اتنی بڑی بڑی بھک کالی آنکھیں۔"

اور نیم غنودگی کے عالم میں بانو کو محسوس ہوا جیسے مہراں کھڑکی میں کھڑی اسے جھانک رہی ہے اور مسکرا رہی ہے اور کہہ رہی ہے۔ "میں نے کہا تھا نا بانو، میں نے کہا تھا نا کہ میں تمھارا پیچھا نہیں چھوڑنے والی۔"

چاہت ایک تسلسل کا نام ہے، موت محبت کو ختم نہ کر سکی اس نے دوسرا جنم لے لیا۔ گڑیا اب بھی موجود ہے۔ لیکن بیٹی کے روپ میں ——

"گڑیا" ندیم کے افسانوں میں اس بنا پر ایک منفرد مقام کا حامل سمجھا جا سکتا ہے کہ موضوع کے لحاظ سے یہ سب سے جداگانہ حیثیت کا حامل ہے۔ دونوں سہیلیاں آسیب زدہ ہیں تو ماسی گجی یا تو خود آسیب! لیکن وعظ کیے بغیر ندیم نکتہ سمجھانے میں کامیاب ہو جاتا ہے کہ انسان کا سب سے بڑا آسیب انسان خود ہے اور یا پھر اس کی اپنی بدقسمتی!

آسیب سے ذہن اس دلچسپ افسانہ کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ جس کا عنوان ہی "آسیب" ہے۔ لیکن اس افسانہ میں کسی طرح کی پراسراریت اور طلسمی فضا نہیں ملتی۔ "آسیب" دراصل اس بوڑھے کی کہانی ہے جس کے لئے کوٹھی میں اُگا بڑ کا سال خوردہ درخت اس کے خاندان کی ڈیڑھ سو سالہ تاریخ کا منظر اور درخشندہ ماضی کی علامت ہے اس کے بقول:

"اس درخت نے ہمارے خاندان کی چار پشتیں دیکھی ہیں۔ اس کی عمر پنجاب پر انگریز

کے اقتدار سے بھی زیادہ ہے۔ میرے دادا نے جب [illegible]ء میں یہ بنگلہ بنوایا تو اس وقت کے بڑے بوڑھوں کے مطابق اس بڑ کی عمر آدھی صدی سے بھی کچھ زیادہ رہی تھی۔ اس وقت یہ ہماری طرح جوان تھا اور اتنا خوبصورت تھا کہ دادا کہتے تھے اگر یہ بڑ نہ ہوتا تو یہ بنگلہ بھی نہ بنتا یا کم سے کم یہاں نہ بنتا۔"

لیکن جب شادی کے بعد اس کے بیٹے کی ہواسے کٹوا دیتی ہے تو وہ گویا اپنے وجود سے منقطع ہو جاتا ہے:

"کیا میں موجود ہوں؟" سید امجد حسین نے آئینے کے سامنے جا کر سوچا۔

درخت ہمیشہ سے شادابی، نمو، افزائش اور تخلیقی قوتوں کی علامت سمجھا جاتا رہا ہے۔ لیکن ندیم نے اسے ایک خاندان کی وحدت بنا کر جذباتی رشتہ استوار کیا ہے۔ نفسیاتی لحاظ سے کہا جا سکتا ہے کہ امجد حسین نے بڑ کے اس درخت سے اپنی IDENTIFICATION کرلی ہے کہ اس کی مانند وہ بھی سال خوردگی کے باوجود دھرتی کے سینے میں قدم جمائے کھڑا ہے اور بڑ ہی کی مانند وہ بھی اپنے بیٹے کے لئے ٹھنڈی چھاؤں کا روپ ہے۔ لیکن جب بیٹا خود ہی اس ٹھنڈی چھاؤں سے محرومی کو ترجیح دے تو اس میں باپ یا بڑ کا کیا قصور؟ بڑ کے بوڑھے درخت اور درآمد شدہ یورپین پھولوں میں زندگی کی اقدار کے تضادات اور کلچر میں نئے اور پرانے کی آویزش کو واضح کیا گیا ہے۔ بڑ کی طرح امجد حسین بھی ماضی کا ورثہ ہے اور اس کے وجود میں بھی روایات پنپ سکتی ہیں۔ لیکن جدید ذہن کا حامل بیٹا بڑ اس لئے کٹوانا چاہتا ہے کہ اس کے دوست مذاق اڑاتے ہیں۔ اسے بڑ کی خنک چھاؤں سے اس لیے وحشت ہوتی ہے کہ گھر میں مصنوعی خنکی کے سامان مہیا کیے جا سکتے ہیں۔ لیکن اس کے باپ کے لیے بڑ کی چھاؤں ماضی کی چھاؤں ہے

اور وہ صرف اس کے سائے ہی میں خوش رہ سکتا ہے۔ اسی لیے تو افسانہ کے غیر متوقع انجام میں وہ اپنے بیٹے اور بہو کے لگائے ہوئے پھولوں کی تمام کیاریاں اجاڑ دیتا ہے اور معلوم یہ ہوتا ہے کہ اب اس کوٹھی کا "آسیب" ہمیشہ یوں ہی کیاریاں اجاڑتا رہیگا۔

"پاگل" کا موضوع بھی نئی اور پرانی نسل کی آویزش ہے "آسیب" میں انداز ڈھکا چھپا تھا اور بڑ کے حوالے سے جب بات کی تو اس میں کچھ اقدار بھی شامل ہوگئیں لیکن "پاگل" میں انداز واضح ہے۔ یہ کش مکش اعلیٰ مقاصد کے لیے نہیں ہے اور نہ ہی کردار مثالی ہیں۔ ایک نو دولتیہ خاندان اور پرانی نسل کے والد بزرگوار کا بھی یہی مسئلہ ہے کہ وہ پرانی اقدار کو خاندانی شرافت کے نام پر سینے سے لگائے ہیں لیکن وہ چوہدری صاحب جنھوں نے مغربی انداز اپنانے کی بنا پر ایک وقت اپنے بیٹے کو کمرے میں بند کر دیا تھا۔ ان ہی چوہدری صاحب کا ایک پارٹی میں اپنے بیٹے اور بیٹی کو ٹوسٹ میں ایشین چیمپئن شپ جیتنے پر یہ ردعمل ہوتا ہے:" ان کے ہونٹ ذرا سے کانپے مگر اس کپکپی کو انھوں نے بے انتہا مشقت کے ساتھ جمع کی ہوئی مسکراہٹ میں چھپا لیا اور سب کی توقع سے کہیں زیادہ بلند آواز میں بولے "سبحان اللہ"۔ "پاگل" میں سمجھوتہ کا یہ انداز پرانی نسل کی منافقانہ ذہنیت کی فن کارانہ عکاسی کرتا ہے اور آخر میں پڑھنے والا سوچتا رہ جاتا ہے کہ پاگل کون ہے؟

انفرادی جائزہ لینے پر "کپاس کا پھول" "تبر" اور "پہاڑوں کی برف" نمایاں نظر آتے ہیں۔

"کپاس کا پھول" جنگ کے موضوع پر ایک نہایت اہم افسانہ ہے کہ اس میں جنگ کے بارے میں عام جذباتی رویہ سے ہٹ کر مائی تاجو کو تمام قوم کے عزم و ہمت

کے لیے ایک بلیغ استعارہ بنا دیا گیا ہے۔ یہ محنت کش عورت ہے اور اس نے تمام عمر اپنے ہاتھ کی محنت سے پیٹ بھرا۔ اسی لیے تو اسے محتاج کہلوانا اور بھیک کا کھانا ناگوار ہے۔ "آج تمہاری ماں نے مجھے بتایا کہ میں محتاج ہوں اور چکی پیس پیس کر میرے ہاتھوں پر جو گٹے پڑ گئے ہیں وہ مجھے کچھ اور بتلاتے ہیں۔ سو بیٹی! یہ روٹی میں نہیں لونگی، اب کبھی نہیں لوں گی، تمہاری لائی ہوئی کل شام کی روٹی میری آخری روٹی تھی، اپنے کتے کے آگے ڈال دو۔"

یہ روٹی واقعی آخری ثابت ہوئی کہ اس رات سرحد عبور کرکے بھارتی فوج نے گاؤں میں قتل و غارت کا بازار گرم کردیا۔ گاؤں میں مائی تاجو کی سب سے ہمدرد نوجوان راحتاں تھی جو بھارتی فوجیوں کی ہوس کا نشانہ بنتی ہے۔ مائی تاجو ان کے سامنے سینہ سپر ہوتی ہے۔ لیکن کب تک؟

کپاس کا پھول ایک خوبصورت استعارہ کے طور پر اس افسانہ کی روح میں جلوہ گر ہے۔ کپاس کے پھول سے لٹھا بنتا ہے اور اس لٹھے سے کفن، اور یہی کفن مائی تاجو نے اپنے لئے سنبھال رکھا تھا چنانچہ گاؤں سے نکلتے وقت اس کے پاس صرف اپنا کفن ہی ہے اور یہ کفن اس کے اپنے کام نہیں آتا۔ بلکہ راحتاں کی عریانی ڈھانپنے کے کام آتا ہے۔ کفن میں لپٹا انسان زندگی کا آخری سفر ختم کرنے کے بعد قبر میں آسودۂ خواب ہوتا ہے۔ یعنی یہاں ایک نوجوان لڑکی جس کی عصمت دشمن سپاہیوں نے لوٹی، وہ اپنی عزت گنوانے کے بعد مائی تاجو کا کفن لپیٹ کر نئے عزم سے نئی زندگی کا آغاز ہے۔" کفن پر جگہ جگہ خون کے دھبے نمایاں ہونے لگے تھے تو چی کھسوٹی ہوئی راحتاں کا جسم اپنا کرب کفن کو منتقل کر رہا تھا اور خاکِ پاک نے اس خون کے لیے جگہ خالی

کردی تھی۔ اور لاہور کے آس پاس مائی نے کہا "راحتاں بیٹی، تو کتنی سچی ہے، تو نے میرا شاندار جنازہ نکالنے کا وعدہ کیا تھا تو نے یہ وعدہ سچ مچ پورا کیا۔ تو میرے کفن میں کتنی پیاری لگ رہی ہے۔ میری اچھی، میری نیک میری خوبصورت راحتاں۔"

"تبر" ایک کامیاب نفسیاتی مطالعہ ہے۔ چھوٹا قد جب احساس کمتری کو جنم دیتا ہے اور پھر اس سے انسانی شخصیت کس کس طرح سے متاثر ہوتی ہے۔ یہ اسی نفسیاتی الجھن کا بڑا کامیاب تجزیاتی مطالعہ ہے۔

"سب سے بڑا ستم یہ تھا کہ شہباز کا قد بہت چھوٹا تھا۔ لوگ اس کے قریب سے گزرتے تو اسے یوں دیکھتے جیسے وہ سب کا برخوردار ہے اور جیسے وہ کترا کر نہ نکلا تو اس کے سر پہ ہاتھ پھیر دیں گے۔" چھوٹے قد سے عاجز شہباز "قد آور" بننے کے لیے کیا کچھ نہیں کرتا۔" اس نے بڑی بڑی مونچھیں بھی رکھی تھیں جنھیں وہ ہر صبح گھی سے چپڑتا تھا، اس نے قلمیں بھی کانوں کی لووں تک پھیلائی تھیں وہ اپنے پٹوں میں ہاتھی دانت کا ننھا سا قوسی کنگھا کچھ اس ادا سے لگاتا تھا کہ وہ اس کے دو طرّوں والی پگڑی سے بھی نہیں چھپتا تھا۔ ہر روز داڑھی منڈاتا تھا۔ دھاری دار بوسکی کے کرتے میں سیپ کے بٹنوں کی بجائے چاندی کی زنجیر لٹکا رکھی تھی۔ جس کے آخری سرے پر گھونگھریاں لگی تھیں اور وہ ہر قدم پر یوں بجتی تھیں جیسے چڑیوں کے گھونسلوں میں ان کے بے پر بچے بولتے ہیں۔"

وہ اس ہیئت کذائی کے ساتھ ساتھ جنت سے عشق بھی کرتا ہے جو اس کا سارا مال کھا جاتی ہے۔ وہ تبر بھی رکھتا ہے اور استعمال کرنے کے لیے موقع کی تلاش میں ہے اور پھر گاؤں کے بدمعاش دلیرے سے بھی ٹکر لیتا ہے۔ لیکن اسی کے دم میں پھنس کر

جنت کے خاوند کو اس توقع پر قتل کرتا ہے کہ وہ اس سے محبت کرتی ہے۔ لیکن قتل کے مقدمہ سے بری ہو کر اس پر اس تلخ حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ یہ دلیر اور جنت کی سازش تھی، وہ دونوں کو اکٹھے دیکھ کر اپنے آپ میں نہیں رہتا اور تبر سے دلیر کو قتل کر دیتا ہے۔ جس جنت کے اس نے خواب دیکھے تھے۔ اب اس کے عریاں جسم سے بھی اسے کوئی تحریک نہیں ہوتی۔ اس پر نفرت غالب آ چکی ہے:

"تبر کو فرش پر بچھی ہوئی گھاس سے پونچھتے ہوئے وہ بولا۔ "میں تیرا خون نہیں کروں گا۔ تیرا خون میرے تبر کے لائق نہیں ہے۔" پھر اُس نے جنت کا کرتہ اٹھا کر اس کی طرف پھینکتے ہوئے کہا۔ "لے اسے پہن لے، ننگی عورت لاش کے پاس کھڑی ہوئی بھلی نہیں لگتی۔"

اب شہباز واقعی قد آور بن چکا ہے، دو قتل کر کے نہیں بلکہ جنت کے منہ پر تھوک کر!

"پہاڑوں کی برف" کا موضوع ہے حسن پرست اور حسن کار افسانہ نگار کی وہ کشمکش جو تصور اور حقیقت کے ٹکراؤ سے جنم لیتی ہے وہ افسانہ نگار ذہن کے چہرہ کی رنگت کے لئے تشبیہہ تلاش کر رہا ہے کہ گندی بھکارن کے روپ میں تمام تشبیہیں مجسم ہو کر سامنے آ جاتی ہیں، وہ جس شدید جذباتی تموج سے آشنا ہوتا ہے اسے بڑے کامیاب طریقہ سے اجاگر کیا گیا ہے۔ ادھر بھکارن کے کردار کو افسانہ نگار کی جذباتی کیفیات کے زیر و بم سے تاثر انگیز بنایا گیا ہے۔ کمال یہ ہے کہ بھکارن بطور ایک کردار برائے نام وجود رکھتی ہے۔ اور سوائے بھیک مانگنے کے چند جملوں کے وہ اور کچھ نہیں کہتی۔ لیکن افسانہ نگار کے جذبات کی شدت اس کے لیے کرداری سانچہ مہیا کرتی ہے — یہ PYGMYLON کے برعکس ہے اس نے تو بت تراش کر اپنی محبت سے اسے زندہ کر لیا تھا لیکن یہاں معاملہ برعکس ہے کہ تصور جمالی روپ میں تو ہے مگر اسے افسانہ نگار کی جذباتی سطح تک آنا گوارہ نہیں ہے۔

اسی لیے تو ایک ہفتہ کی غیر حاضری کا جواز وہ یوں بیان کرتی ہے — "میں اٹھنی جو لے گئی تھی سخی! ایک آنہ اس دن کا، باقی سات آنے سات دنوں کے، آج آٹھواں دن تھا تو آ گئی!" — پہاڑوں کی برف سے بھکارن کا تقابل بھی معنی خیز ہے۔ سفید دودھیا برف کا نظارہ دلفریب ہے لیکن اس پر غلبہ پانا مشکل ہے۔ اور اس لیے وہ آلودگی سے منزہ رہتی ہے۔ اس کی سطح تک بلند ہو گے تو یخ ہو جاؤ گے۔ اسے اپنی سطح پر لاؤ گے تو پگھل کر وہ برف نہ رہے گی اس لئے برف کا پجاری سدا اپنی آگ میں جلے گا اور اس لحاظ سے دیکھیں تو احمد ندیم قاسمی کے بیشتر افسانوں میں "جلتی آگ" اور "پہاڑوں کی برف" کسی نہ کسی روپ میں جلوہ گر ملے گی! —

کیا آج منٹو کی ضرورت ہے؟

مضمون کے عنوان میں جو سوال ہے۔ اس کے جواب اثبات یا نفی کی صورت میں
یہ واضح کیا جا سکتا ہے کہ سعادت حسن منٹو آج زندہ ہے یا نہیں اس کی وجہ یہ ہے
کہ تخلیق کار صرف اسی صورت میں زندہ رہ سکتا ہے کہ اس کی تخلیقات زمانے کا
ساتھ دے سکتی ہوں۔ ساتھ دینا سے شاید بات نہ بنے۔ اس لئے یہ کہنا زیادہ
بہتر ہوگا کہ تخلیقات صرف اس کے اپنے عہد کے لئے ہی نہیں بلکہ ہر عہد کے لئے بامعنی
ثابت ہو سکتی ہوں۔ کسی تخلیق کی معنویت محض حسن بیاں۔ تکنیکی جدت یا متنوع موضوعات
کے انتخاب میں ہی مضمر نہیں گو یہ سب کچھ بھی اس میں شامل ہے لیکن ان
کے علاوہ "چیزے دگر" بھی ہوتی ہے جو لاتعداد تحریروں میں سے کسی ایک تحریر
کو امتیازی وصف عطا کرتی ہے۔ "چیزے دگر" کی خواب جوانی کی مانند کئی
تعبیریں ہو سکتی ہیں۔ میں ذاتی طور پر اسے تخلیق کار کا ویژن یا وہ زاویۂ نگاہ قرار

دوں گا جس کی بنا پر تخلیق کار اپنے عصر کا آئینہ ہی نہیں بنتا بلکہ اسے آئینہ دکھاتا بھی ہے۔

سعادت حسن منٹو اردو افسانے کی نزاعی شخصیت ہی نہ تھے بلکہ اچھی خاصی
LEGEND بھی۔ یہ LEGEND میراجی کے برعکس گوے اچھالنے، ذہنی بوالعجبیوں اور
جنسی کجرویوں سے تشکیل نہیں پاتی تھی۔ بلکہ اس کی اساس ہماری اس طہارت پسندی میں
تلاش کی جا سکتی ہے۔ جس کی بنا پر ہم جنس پر لاحول بھیجنے میں بھی چٹخارہ کا پہلو نکال لیتے
ہیں منٹو نے جنسی حقیقت نگاری کی داغ بیل ڈالی اور مقدمات کی صورت میں جنس کی
بدنامی کمائی۔ اپنی زندگی میں منٹو نے ایک SCAPE GOAT کی حیثیت اختیار کر لی
تھی۔ اس کے افسانے پڑھتے اس پر نفرین کی اور یوں اپنا کتھارسس کر لیا اس لحاظ سے
تو اس کے افسانوں نے بداخلاقی کی ترغیب کے برعکس اخلاقی توازن کی برقراری کے
لئے سیفٹی والو کا کام دیا۔

منٹو اور جنس یوں لازم ملزوم ہوئے کہ ایک کے حوالے سے دوسرا گالی بن کر رہ گیا۔
حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ منٹو کے بعض شاہکار افسانے جیسے "بابو گوپی ناتھ" "موذیل" "نیا
قانون"، "خوشیا" "ہتک" اور "ٹوبہ ٹیک سنگھ" وغیرہ میں جنس نہیں دراصل مقدمات
کی سنسنی خیزی نے اس کے تمام فن کو غلط رنگ میں پیش کیا جس کی وجہ سے اس کے افسانوں
کی کتاب کو چھوتے ہی کنواری باجیوں کے گال سرخ سرخ ہو جاتے۔

اردو افسانے میں منٹو حقیقت نگاری کی روایت کا پیرو تھا وہ اُن چند افسانہ
نگاروں میں سے ہے جو افسانے میں فضا کی تشکیل اور کرداروں کی تخلیق کے لئے بے سروپا
تفصیلات اور لمبے چوڑے بیانات کی بجائے کفایت لفظی سے کام لیتے ہیں۔ تحریر کا یہ وصف
اس خود اعتمادی کی بنا پر پیدا ہوتا ہے۔ جس کی موجودگی اور عدم موجودگی

سے افسانہ بلکہ کوئی بھی تخلیق کہیں سے کہیں جا پہنچتی ہے۔ افسانوی تکنیک کے بارے
میں بھی اس کا رویہ جداگانہ تھا۔ وہ اپنے افسانوں کے اچانک اختتام اور بالخصوص اختتام
فقروں بلکہ اختتامی فقرہ کے لئے بھی خصوصی شہرت رکھتا ہے۔ افسانہ ختم کرنے کا یہ انداز
کسی حد تک "بین الاقوامی" قرار دیا جا سکتا ہے۔

چنانچہ امریکہ میں او۔ ہنری، فرانس میں موپساں اور برطانیہ میں 'ساقی' (اصلی نام
ایچ۔ ایچ منرو) اس فن کے خصوصی ماہرین سمجھے جاتے ہیں۔ منٹو کے افسانے صرف اسی
انداز اختتام کی بنا پر ان کے ہم پلہ ثابت ہو سکتے ہیں جبکہ ساقی اور او۔ ہنری پر تو
اسے ہر لحاظ سے فوقیت بھی دی جا سکتی ہے۔

اب رہی جنس والی بات! گو ہمارے ناقدین نے بقدر ظرف اس پر لکھا ہے
مذمت کرنے والوں نے تو دل کھول کر مذمت کی جب کہ تعریف کرنے والوں کا لہجہ
بالعموم معذرتی یا دفاعی سا محسوس ہوتا ہے اور یہ رویہ غیر مناسب ہے درا صل
میں اس کی جنسی حقیقت نگاری اپنے عصر سے جدا کوئی چیز نہ تھی اس لئے منٹو بلکہ
زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ ۱۹۳۶ء کے بعد ابھرنے والے تقریباً سبھی قابل ذکر
افسانہ نگاروں کا مطالعہ اس عہد کے مخصوص سماجی تناظر میں ہونا چاہئے۔ وہ گھٹن
کا عہد تھا۔ یہ گھٹن مذہب کے نام پر تھی۔ سیاست کے نام پر تھی۔ روایات کے
نام پر تھی۔ ایسی گھٹن جو خاموشی کی سازش سے جنم لینے والی فضا میں پروان چڑھتی
ہے اور TABOOS اس کے اہم ترین ہتھیار ہوتے ہیں۔ ترقی پسند ادب کی
تحریک اپنے وقت کی نزاعی تحریک تھی۔ اور اب بھی ہے۔ لیکن اس کی ایک
خصوصیت سے انکار ممکن نہیں اور وہ یہ کہ اس نے پہلی مرتبہ احتجاج کے انداز

سمجھائے۔ اپنے سیاسی مسلک سے قطع نظر اس تحریک نے ادب اور بالخصوص افسانے
کے ذریعے سب سے اہم یہ سماجی خدمت انجام دی کہ بند کمرے کی گھٹن دور کرنے کے
لئے کھڑکی کھولنے کی ضرورت کو محسوس ہی نہ کیا بلکہ تازہ ہوا کے جھونکے کو عفریت سمجھے
بغیر کھڑکی کھول بھی دی۔ اس سے کتنوں کو زکام ہوا، کتنوں کو نمونیا اور کتنوں کو اور
کیا کیا کچھ؟ یہ ایک علیحدہ کہانی ہے۔ ان کھڑکی کھولنے والوں میں بلاشبہ منٹو سرفہرست
رہا جنس اس کے لئے ذریعہ لذت نہ تھی۔ کیونکہ یوں "PORNOGRAPHER" ہو جاتا
لیکن اپنے واشگاف انداز کے باوجود بھی وہ کبھی ہنری ملر نہ بن سکا حالانکہ ہنری ملر
جنس کے ساتھ ساتھ فلسفہ بھی پیش کرتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ اپنی تدبیر کاری سے
لذت کے برعکس کراہت کا احساس ابھارتا ہے۔ لیکن منٹو نے کبھی ایسا کرنے کی
ضرورت نہ محسوس کی نہ لذت نہ چٹخارہ اور نہ ہی کراہت، اس نے جنس کو صرف جنس
کے رنگ میں پیش کیا چنانچہ "پھاہا"۔ "بو"۔ "کھول دو"۔ "ٹھنڈا گوشت" اور "اوپر نیچے
اور درمیان" ایسے افسانوں میں اس کا انداز کچھ کلینکل سے رہا ہے۔ منٹو کی تحریریں
میں دنیا ایک لیبارٹری کی صورت اختیار کر کے جنسی تجربات کی تصویروں کے سلائڈ
پیش کرتی ہے۔ جنس کی پیش کش کا یہ انداز اس لحاظ سے اہم اور اردو افسانے
میں ایک نیا تجربہ بھی تھا کہ منٹو نے اپنے افسانوں میں جنس کو عام زندگی سے الگ
کر کے دیکھنے کی کوشش نہ کی چنانچہ منٹو کے افسانوں میں جنس عام زندگی سے منقطع کوئی
جداگانہ وقوعہ نہیں بلکہ یہ منٹو کی جینئیس کا کمال ہے کہ اس نے جنس کے حوالہ سے زندگی
کو سمجھا اور سمجھایا۔ جنس اس کے لئے حیاتیاتی سانحہ یا حادثہ نہیں بلکہ یہ انسانی سائیکی
کی تفہیم کے لئے ایک بلیغ استعارہ بھی ہے اور زندگی کے حسن و قبح کی وضاحت کے

لئے ایک تشبیہ بھی! لیکن اس کے ساتھ ساتھ منٹو نے جنس کو ذریعہ احتجاج بھی بنایا ہے۔ اس مقصد کے لئے اس نے اپنے افسانوں میں جنس سے معانی کی دو جہات پیدا کیں۔ ایک طرف جنس کی روشنی میں انسانی زندگی کی ناہمواریاں اجاگر کیں تو دوسری طرف اسے ذریعہ احتجاج بنایا۔ واضح رہے کہ یہ احتجاج اخلاقی نوعیت کا نہ تھا اور نہ ہی اپنے عہد کے فیشن کے مطابق اقتصادی! بلکہ اس نے تو طوائفوں پر لکھے گئے افسانوں میں بھی اقتصادی عوامل سے سروکار نہ رکھا۔ منٹو کا احتجاج سماجی تھا۔ منٹو کے بیشتر افسانوں میں افراد اپنے اپنے مدار پہ گردش کرتے ملتے ہیں وہ سیدھے سادے اور معصوم بھی ہیں لیکن جنس کے کھل جا سم سم سے ان کی شخصیت کے نہاں خانوں کے در وا ہو جاتے ہیں۔ اور منٹو سے بڑھ کر کھل جا سم سم کہنے والا شاید ہی کوئی اور ہو گا۔

آج پاکستان کی ربع صدی میں گو ترقی پسند افسانے کے مخصوص موضوعات اور مسائل کا جادو اتر چکا ہے۔ اُدھر افسانے میں حقیقت پسندی کے دن بھی لد گئے ہیں۔ چنانچہ نیا افسانہ علامت اور تجرید سے ہم عصر زندگی کے انتشار اور قدروں کی شکست و ریخت کے عمل کو واضح کرنے کی سعی میں منٹو اور اس کے معاصرین کے افسانے کو چھوڑ کر بہت آگے نکل چکا ہے تو ایسے میں یہ سوال بھی بجا ہے کیا آج سعادت حسن منٹو کی ضرورت ہے؟

میں اس کا جواب غیر مشروط ہاں میں دوں گا اس لئے نہیں کہ منٹو بہت بڑا افسانہ نگار تھا یا بہت بڑا ماہر فن تھا۔ یا بہت مزیدار افسانے لکھتا تھا۔ یہ سب خصوصیات دیگر افسانہ نگاروں میں بھی تلاش کی جا سکتی ہیں۔ دراصل آج ہمیں منٹو کے روپ میں

اخلاقی جرأت کی ضرورت ہے۔ جو منافقت کے رنگ سے پاک ہوتی ہے۔ منٹو میں تلخ سچائی کو دیکھنے اسے پرکھنے اور پھر اس کے برملا اظہار کی جرأت تھی۔ وہ سچ بات کہنے کے حق کے لئے تمام عمر لڑتا رہا۔ اس ضمن میں اس نے نہ تو مذہبی لعن طعن کی پرواہ کی نہ ہی مقدمات کی حتیٰ کہ وہ وقت بھی آ گیا کہ اس کے ساتھی ترقی پسندوں نے بھی اسے اپنی برادری سے نکال باہر کیا۔ لیکن وہ اپنے راستے پر گامزن رہا۔

آج کا افسانہ نگار عہد غلامی کے افسانہ نگار سے زیادہ خوف زدہ نظر آ رہا ہے وہ جماعت اسلامی سے لے کر ناقدین بلکہ تبصرہ نگاروں تک سے سہما رہتا ہے اور اسکا لئے گیلی لکڑی بن کر سلگتا ہے چنانچہ آج کے افسانہ نگار کو مہمیز کرنے کے لئے ایک منٹو کی ضرورت ہے۔ افسانے کا فن سکھانے اور فن کی باریکیاں سمجھانے کے لئے نہیں بلکہ جھنجھوڑنے کے لئے آج پاکستان میں کبھی ذہنوں کے دریچے مقفل ہیں۔ تازہ ہوا نہیں اور گھٹن سے دم گھٹ رہا ہے۔ لہذا ضرورت ہے ایسے سر پھرے کی جو کھڑکی کھولنے کی ہمت رکھتا ہو۔ آج کا عہد اپنا منٹو تخلیق کرنے میں ناکام رہا ہے۔ اس لئے نہ صرف سعادت حسن منٹو کی آج ضرورت ہے۔ بلکہ پہلے سے بھی زیادہ شدت سے۔

"متھن" کا تجزیاتی مطالعہ

غالباً اسلام ہی ایک مذہب ہے جس میں چار شادیوں کی اجازت کے باوجود جنس کا مذہب میں عمل دخل نہیں ورنہ دنیا کے بیشتر مذاہب میں تو جنس اور اس سے وابستہ افعال و رسوم نے اساسی کردار ادا کیا۔ عمومی طور پر مذاہب عالم کو دو گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ آسمانی اور زمینی ــــ آسمانی مذہب میں خدا صحائف اور پیغمبر ہیں تو زمینی میں دیوی دیوتا اور اساطیر! موخر الذکر نے انسانی سائیکی سے جنم لیا۔ اس لیے ان میں جنس مرکزی کردار ادا کرتی ہے۔ یہ مباحث طویل بھی ہیں اور نزاعی بھی، اس لیے اس مختصر مضمون میں تفصیلاً کی گنجائش نہیں۔ یہ چند اشارات اس لئے ہیں کہ راجندر سنگھ بیدی کے افسانے "متھن" کا مطالعہ کرتے وقت یہ امر ذہن نشین کرانا مقصود تھا کہ ہندومت میں جنس کی اہمیت کسی لحاظ سے بھی کم نہیں۔ یہ یقین ہے کہ اس عہد کے آریاؤں کا ـــ آج کے ہندوؤں کے برعکس ـــ جنس کے بارے میں خاصا آزاد رویہ تھا۔ جس کا اظہار عام زندگی میں سوئمبر کی رسم سے لے کر کام سوتر ایسی تصنیف اور مذہبی سطح پر بھرپور جنسی کشش کے حامل دیوتاؤں اور دیویوں سے ہوا تو تخلیقی سطح پر مندروں اور گپھاؤں میں ملنے والے لاتعداد مجسمے اور تصاویر ہیں جن میں جنسی ترغیب سے لے کر جنسی تسکین تک کی ہزاروں گریزپا کیفیات کو سنگی حصار میں مقید کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ہندو اساطیر میں CREATION MYTH سے

لے کر لنگم پوجا کی صورت میں تخلیق و تولید کے فنکارانہ ملاپ پر بھی نگاہ رکھیں تو جنس کی ہمہ گیری کا اندازہ لگانا دشوار نہیں رہتا۔

متھن کا اپنا مخصوص اساطیری مفہوم ہے اور اس لیے جب بیدی نے جنسی مواصلت کے لیے سنسکرت کا یہ لفظ بطور عنوان استعمال کیا تو اساطیری تلازمہ کے باعث معانی کی تہ در تہ جہات کے در وا ہو جاتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ بیدی نے اس افسانے میں ایک نئی زبان لکھنے کی کوشش میں بعض مقامات پر سنسکرت (یا عربی) کی جنسی اصطلاحات کو یوں برتا کہ کھل کر کہہ جانے پر بھی اخفا رہا۔ بعض عبارتیں ایسی ہیں کہ کم از کم میں تو ان کا سلیس اردو میں ترجمہ نہیں کر سکتا۔

افسانے کا مرکزی کردار کیرتی ہے "جو چھوٹے قد، گٹھے ہوئے بدن اور موٹے نقوش والی ایک اداس لڑکی تھی۔ اس کا رنگ پکا تھا پھر اوپر سے جامنی رنگ کی دھوتی پہن رکھی تھی۔" یہ وہ لڑکی ہے جس کے آنے پر "یوں لگا جیسے اندھیرے کا کوئی ٹکڑا متشکل ہو کر سامنے آ گیا۔" اس کے بارے میں مگن کی یہ رائے ہے کہ اسے "اوپر کے نہیں نیچے کے نارائن نے بنایا تھا۔" اس کے بعد مگن ہے جو مجسموں میں جعل سے ہزاروں روپے بناتا ہے۔ وہ پکا کاروباری ہے اور کیرتی سے متھن کی خواہش کے باوجود وہ اندر کے بنئے کو نہیں دبا پاتا۔" مگن نے چاہا کہ اسے اس کمزوری کے عالم میں پکڑے اور وہ داد دے جس کی وہ مستحق تھی اور جو شاید وہ چاہتی بھی تھی۔ مگر اس نے سوچا ایسے میں دام بڑھ جائیں گے اسی لیے کیرتی کو بار بار نیوڈ اور متھن بنانے کی ترغیب دینے میں کاروبار کے ساتھ ساتھ اس کی اپنی جنسی بھوک کی تسکین بھی شامل ہے۔ یہ VICARIOUS ہی سہی لیکن مجسمے کے روپ میں تو کیرتی اس کے پاس رہتی ہے۔

ان کے علاوہ کیرتی کا باپ نارائن ہے (بلکہ تھا) جس سے کیرتی نے یہ فن سیکھا۔ تخلیق اور تخلیق کار میں جو گہرا نفسی رابطہ ہوتا ہے بیدی نے چند سطروں میں اسے بڑی خوبصورتی

سے اجاگر کیا ہے" کہتے ہیں وہ کتے کی موت مرا کیوں نہ ایسی موت مرتا" کیونکہ وہ دیوی کا بت بناتے ہوئے اس کے جنسی کشش والے مقامات پہ دنوں اور مہینوں مصروف رہتا تھا۔ کیرتی کی ماں بیمار ہے اور اس کی بیماری کے علاج کے لئے کیرتی کو پیسوں کی سخت ضرورت رہتی ہے لیکن ایک وقت آتا ہے کہ کیرتی تنگ آ کر کہہ دیتی ہے "میں تو کہتی ہوں" اس نے کہا اور پھر کچھ رک کر بولی" ماں جتنی جلدی مر جائے اتنا ہی اچھا ہے . . . ایسے ایڑیاں رگڑنے سے موت اچھی ـــــ" اور پھر سراجا ہے جو "ہمیشہ پیپل کی گوریں کھاتا دکھائی دیتا تھا اس کی وجہ بازار کا مندا ہونا یا بھوک نہ تھی" کیونکہ سراجا تو ہر وہ چیز کھاتا تھا جس سے اسکی مردانہ قوت میں اضافہ ہو۔

بیدی نے بحیثیت کردار ان میں سے صرف کیرتی اور گمن کو سامنے رکھا ہے جبکہ باقیوں کو کردار تو کیا خلاکے بھی نہیں کہہ سکتے۔ زیادہ سے زیادہ انہیں کراس کرنٹس قرار دیا جا سکتا ہے جو کسی نہ کسی طرح کیرتی کو اس کی ذات کے خول سے نکال کر ایک نئے سانچے میں ڈھال دیتے ہیں۔ باپ سے کیرتی نے شلپ بنانے کا ہنر سیکھا تو ماں کے علاج کے لئے اس ہنر کو وسیلہ بنایا۔

سراجا کو روایتی مسلمانوں کی مانند جنس کا پرستار دکھایا گیا ہے گو گمن کی دوکان کے سامنے ہی اس کی دوکان ہے لیکن اس کے باوجود بیدی نے اس سے فقرہ کسنے' اسے دیکھ کر سیٹی بجانے کا کام لیا ہے۔ فلمی منظر نامہ کی اصطلاح میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس افسانے کے سیٹ پر تیز روشنی صرف کیرتی اور گمن پر پڑتی ہے اور سراجا پرچھائیں کے روپ میں اپنے وجود کا احساس کراتا ہے۔

افسانے کا موضوع خود آگہی ہے۔ بیدی نے جس فن کارانہ انداز میں اس عمل کی وضاحت کی ہے وہ کچھ بیدی ہی سے مخصوص ہے۔ افسانوی تکنیک پر بیدی کو جو قابو حاصل ہے اور کفایتِ الفاظ کے باوجود بعض اوقات وہ تحیر کی فضا میں کرداروں کی نفسی کیفیات جس طرح اجاگر کرتا ہے یہ کچھ اسی کا حصہ ہے ـــــ مضمون کی ابتدا میں ہندو مجسموں میں جنس کے

جس واضح اظہار کی طرف اشارہ کیا گیا تھا وہ مذہبی مقاصد کے لئے تھا۔ اسی تناظر میں بیدی نے مجسموں کا سہارا لیا لیکن خود آگہی کے لئے۔ کیرتی خوبصورت نہیں نہ ہی شوخ اور چنچل ہے۔ اس کے باوجود اس کے پکے رنگ، چھوٹے قد اور گٹھے جسم میں بے پناہ جنسی کشش ہے۔ وہ باکرہ ہے اور اپنے سیدھے سادے انداز میں ہندو اساطیر کے گھریلو مناظر بناتی ہے "لیٹے ہوئے وشنو! اور شیش ناگ، لکشمی پاؤں داب رہی ہے"۔ بیدی نے نہایت خوبصورت انداز میں جنسی رموز سے کیرتی کی عدم واقفیت کی طرف اشارہ کیا ہے چنانچہ گمن کیرتی کے بنائے ہوئے وڈ ورک کو دیکھ کر سوچتا ہے "وشنو میں وہی تھا۔ جو کوئی بھی عقیدت مند عورت کسی مرد میں دیکھنا چاہتی ہے۔ البتہ لکشمی ڈھیر سی پڑی تھی اور اس کے بدن کے نقوش واضح نہ تھے۔ شاید کیرتی لکشمی کو اس کے کسی بھی معنی میں نہ جانتی تھی حالانکہ اسے خوبصورت بنانا کتنا آسان تھا۔ جب عورت پاؤں دبانے کے لیے جھکتی ہے تو ظاہر ہے اس کے ہاتھ بازو بدن سے الگ ہوتے ہیں اور مخصوص عورت صاف اور سامنے دکھائی دیتی ہے۔ پھر پہلو پر بیٹھی ہوئی اوپر کی عورت نیچے والے سے کتنی کٹ جاتی ہے اور مرد کی نظروں کو کیا اونچ نیچ سجھاتی ہے۔

کیرتی بہت اچھی فن کار ہے اور گمن اس کی چیزیں بعض اوقات سوگنا نفع پر فروخت کرتا ہے لیکن وہ اپنے اندر کی عورت سے آگاہ نہیں وہ جنسی بے حسی کی مریضہ نہیں اور نہ ہی ابنارمل ہے۔ اس کی زندگی میں بھوک اور پریشانی کا چکر چل رہا ہے۔ اس لئے ابھی تک اسے اپنے اندر کی عورت سے متعارف ہونے کی فرصت ہی نہیں ملی۔ خود اپنی جنس سے لاتعلق ہے۔ اسی لئے تو وہ شلپ میں بھی عورت کا عورت پن اجاگر کرنے میں ناکام رہتی ہے۔" اگر یہ کہیں کہ کیرتی عورت تھی اس لئے اسے عورت کی بہ نسبت مرد میں زیادہ دلچسپی تھی تو یہ غلط ہوگا۔ کیونکہ عورت

اپنے حسن کے سلسلے میں اول اور آخر تک خود پرست ہوتی ہے اور جب اس کی یہ خود پرستی اس کے لئے ناقابلِ برداشت ہو جاتی ہے تو کسی بھی مرد کی مدد سے اسے جھٹک دیتی ہے۔"

خود آگہی بلکہ ہر نوع کی آگہی کا عمل ان معنی میں نفی کا عمل ہے کہ پہلے لاعلمی کا اقرار کیا جاتا ہے پھر لا کو علم میں تبدیل کرنے کی نوبت آتی ہے۔ چنانچہ کیرتی بھی نیوڈ کے سلسلے میں لاعلمی سے علم کے راستہ پر چلتی ہے۔ یہ اس کے لئے نامعلوم سے معلوم کی طرف کا سفر ہے اور داستانوں اور اساطیر کی مانند ممنوعہ سمت کا کھوج! کیرتی کا یہ سفر نفسیاتی لحاظ سے بہت ضروری تھا کہ اسی سے بالآخر وہ جنسی آگہی سے خود آگہی حاصل کر کے اپنے وجود کی تکمیل کرتی ہے۔

نیوڈ بنانا آگہی کے سفر کا دوسرا مرحلہ ہے۔ لیکن "کیرتی پھر بھی سچ مچ کا نیوڈ بنا سکی تھی۔ بت کے بدن پر کپڑا تھا جو گیلا تھا۔ کمال یہ تھا کہ اس کپڑے سے اب بھی پانی کے قطرے ٹپکتے ہوئے محسوس ہوتے تھے۔ وہ کہیں تو بدن کے ساتھ چپکا ہوا تھا اور کہیں علٰحدہ بظاہر چھپانے کے عمل میں وہ عورت کے جسم کو اور بھی عیاں کر رہا تھا۔"

بیدی کا حساس ذہن افسانے کی اس سچویشن کے نفسی معانی سے پورے طور سے آگاہ ہے۔ اس لئے اس نے اس کا بیان سرسری نہیں کیا بلکہ نیوڈ بنانے کے عمل سے وابستہ نرگسی رجحان کو پوری طرح سے نمایاں کیا اور مگن نے بالکل درست سوچا تھا "وہ برہنہ ہو کر خود کو آئینہ میں دیکھتی اور اسے بناتی رہی ہے۔ کے بار اس نے کپڑا بھگو کر اپنے بدن پر رکھا ہوگا جس سے اسے سردی ہو گئی اور اب وہ کھانس رہی ہے۔ یہ صرف پیسے ہی کی بات نہیں، عورت میں نمائش اور خود سپردگی کا جذبہ بھی تو ہے۔"

تخلیق کا عمل کئی امور میں تولید کے عمل سے مماثلت رکھتا ہے۔ اس لئے فن پارہ اور فن کار میں جو نفسی رابطہ ہوتا ہے اسے کسی صورت میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یکتہ کیرتی

کی خود آگہی میں، اساس کی حیثیت رکھتا ہے کہ فن کے توسط سے خود کو پہچان رہی ہے مجسم اس کے لئے وہ آئینہ ہے جس میں وہ بدلتے زاویوں سے اپنی سائیکی کی رنگ افروز کیفیات کا مشاہدہ کرتی ہے اسے نیوڈ کے لئے ماڈل نہ ملا سو وہ خود ماڈل بن گئی۔ اس لئے جب مگن "مَتھن" کا مجسمہ چاہتا ہے تو:

"متھن"؟ کیرتی نے کہا اور لرز گئی۔

"ہاں! مگن بولا" اس کی بہت مانگ ہے۔ ٹورسٹ اس کے لئے دیوانے ہوتے ہیں۔"

"لیکن . . ."

"میں سمجھتا ہوں۔" مگن نے سر ہلاتے ہوئے کہا۔ "تم نہیں جانتیں تم ایک بار کھجوراہو چلی جاؤ اور دیکھ لو، میں اس کے لئے تمھیں پیشگی دینے کو تیار ہوں۔"

"تم؟" کیرتی نے نفرت سے اس کی طرف دیکھا۔

اس مکالمے میں کیرتی کا صرف ایک ایک لفظ کہنا بھی قابلِ غور ہے۔ یہ گفتگو کیرتی کی زندگی کا اہم موڑ ہے۔ یہ "ہونے اور نہ ہونے" میں سے انتخاب کا مرحلہ ہے اس لئے یہ وجودی لمحہ ہے۔ کیرتی کے ذہن میں اندیشوں، ترغیب اور ناکردہ کاری کی جو الجھن ہے اس کی بنا پر وہ صرف ایک ایک لفظ سے کام لے رہی ہے۔

کیرتی کا نیوڈ منیچر تھا لیکن اس کا متھن قدِ آدم ہے۔ بظاہر یہ غیر اہم معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں بھی نفسی معانی پوشیدہ ہیں۔ نیوڈ میں وہ پہلی مرتبہ اپنے جسم سے متعارف ہو رہی تھی اس لئے اس سے وابستہ جنسی امکانات کے تصور پر وہ لرز جاتی ہے۔ یوں لاج (یا خوف) اس سے چھوٹے نیوڈ بنواتے ہیں۔ لیکن متھن اس کے عملی تجربہ کا ثمر ہے۔ اب تک اس کے ذہن میں جنس کے سلسلے میں جو جھجک، خوف یا تذبذب ہوگا وہ ختم ہی نہ ہوا بلکہ جنسی آگہی

سے تکمیل کا جو احساس جنم لیتا ہے وہ خود اعتمادی، غرور اور فخر پر منتج ہو جاتا ہے۔

"مگن نے اسے دیکھا تو اس کے گلے کا لعاب سوکھ گیا۔ اس کا خیال تھا کہ کیرتی اس کے سامنے اس شلپ کو نہ دیکھے گی مگر وہ وہیں کھڑی رہی مگن نے متھن کی طرف دیکھا جو پھر کیرتی تھی اس کی آنکھوں میں آنسو کیوں تھے؟ کیا وہ لذت کی گرانباری تھی یا کسی جبر کا احساس؟ کیا وہ دکھ اور سکھ، درد اور راحت کا رشتہ تھا جو کہ پوری کائنات ہے؟" اس سب کے لئے کیرتی کا ردعمل یہ ہے "کیرتی کھڑی تھی جیسے وہ اپنے فن کی داد لینے کے لئے ٹھٹک گئی تھی۔"

بیدی فن کارانہ انداز میں ایک ایک کرکے کیرتی کی پیچیدہ شخصیت کی نفسی گرہیں کھولتا جاتا ہے۔ چنانچہ مگن کی مانند قاری بھی اسی غلط فہمی میں مبتلا رہتا ہے کہ یہ سب کیرتی نے اپنی ماں کے علاج کے لئے کیا ہے۔ لیکن بیسیوں کے استفسار پر معلوم ہوتا ہے کہ ماں مر چکی ہے۔ کیرتی اس کا ایک ہزار طلب کرتی ہے۔ "آپریشن کے لئے نہیں، اپنے لئے۔"

متھن کیرتی کی باکرہ شخصیت میں ایک ایسا انقلاب ہے جو اسے بالکل بدل کر رکھ دیتا ہے۔ چنانچہ نئی کیرتی اپنے فن کو لاتعلقی ہی سے نہیں دیکھ سکتی بلکہ اس میں وہ خود اعتمادی بھی پیدا ہو چکی ہے کہ مگن سے متھن کے منہ مانگے دام وصول کرتی۔

کیرتی آگہی کی منزل پر پہنچ چکی تھی۔ متھن نے اس کی تکمیل کر دی!

مطبوعات: اردو رائٹرس گلڈ الہ آباد ۲۱۱۰۰۳

پیش دست:

اقبال ایک تجزیاتی مطالعہ، ساحل احمد 6/-
غزل پس منظر پیش منظر " 28/-
شعری ادب " 15/-
یازدہ " 7/50
ولی شخصیت فن اور کلام " 12/-
افسانوی تنقید کرامت علی کرامت 30/-
ادبی تنقید عصمت جاوید 7/-
وجدان " 10/-
آنگن ایک تنقیدی جائزہ اسلم آزاد 5/-
انشاء کے حریف و حلیف عابد پشاوری 30/-
وہ فقیر اور ..... بمل کرشن اشک 10/-
نئے تناظر وزیر آغا 25/-
افسانہ: حقیقت سے علامت تک سلیم اختر 16/-
یگانہ شخصیت فن اور کلام ساحل احمد 12/-

پس دست: (۱۹۸۱-۱۹۸۰)

افسانے کا منظر نامہ مرزا حامد بیگ تنقید
شاخ آگہی حرمت الاکرام "
حالی مقدمہ اور ہم وارث علوی "
حیات بیدل ڈاکٹر امانت "
ریت ریت لفظ حمید سہروردی افسانہ
ریت پر گرفت رشید امجد "
روہی جمیلہ ہاشمی ناولٹ
لا = انسان ن۔م۔ راشد شاعری
رکھنے کے نوحے ہادی حسین لکھنین
مضامین اول ساحل احمد تنقید
اقبال اور غزل " "
اردو ادب کی تحریکیں انور سدید "

اور (متفرق اشاعت کے علاوہ) تین: دس سالہ (۱۹۹۰-۱۹۸۱) پروجیکٹس
کتابیات۔ (۲۸ جلدیں)
مطالعہ اردو ادب (۸۰ جلدیں)
اقبالیات (۱۲ جلدیں) کا طویل اشاعتی منصوبہ

دستیاب: انجمن ترقی اردو ہند، دہلی۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دلی موڈرن پبلشنگ ہاؤس دلی
بک امپوریم، پٹنہ۔ اسلامیہ بک ڈپو (مظفر پور) کتابستان (الہ آباد)
الیاس ٹریڈرس (حیدر آباد) دانش محل (لکھنؤ)